

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO, Ecuador
Departamento de Antropología, Historia y Humanidades
Convocatoria 2014-2016

Tesis para obtener el título de maestría en Antropología Visual

Arte y antropología: métodos y prácticas en el arte cubano contemporáneo

Celia Irina González Álvarez

Asesor: Xavier Andrade

Lectores: Mónica Vorbeck

Eduardo Kingman

Quito, noviembre de 2016

Tabla de contenidos

Introducción.....	1
Capítulo 1. Arte y antropología contemporáneas: teorías y métodos.....	8
1. El giro textual y el giro etnográfico, inicios de un acercamiento entre arte y antropología: exponentes y detractores.....	8
2. El giro hacia lo social en el arte contemporáneo y sus aportes al intercambio entre áreas.....	18
3. Metodologías, cruces productivos entre arte contemporáneo y antropología visual.....	23
3.1 Lo etnográfico.....	23
3.2 El trabajo de campo multi-situado y la yuxtaposición.....	25
3.3 Lo colaborativo.....	28
3.4 La práctica curatorial.....	29
3.5 Metodologías desde las artes visuales.....	30
4. Análisis metodológicos de casos específicos.....	34
Capítulo 2. Lo antropológico en el arte cubano contemporáneo: 1981-2007.....	41
1. La línea antropológica de los primeros 80	42
2. La estrella de Oriente: El Proyecto Pílon.....	54
2.1 Proyecto Pílon desde Saavedra y Hernández.....	58
3. La práctica artística de Henry Eric Hernández en Producciones Dobocho.....	68
4. Los matices de lo antropológico en textos críticos del arte cubano de 2007-08.....	76
Capítulo 3. Métodos y prácticas del equipo de artistas cubanos: 2003-2012.....	86
1. Premisas del equipo de trabajo. “ <i>elmarcadordelibros</i> ”	87
1.1 La antropología mencionada.....	92
2. Análisis de métodos y prácticas desde la antropología visual.....	94
2.1 Colaboración y participación. El diseño de la operación colaborativa.....	94
2.1.1 El servicio gratuito.....	97
2.1.2 La transacción económica en la operación colaborativa.....	102
2.1.3 La colaboración como montaje.....	108
2.1.4 El artista como sujeto colaborativo.....	110

2.1.5 El público activado, sin afán relacional.....	112
2.2 Ética y estética en la relación con el Otro.....	116
2.3 El trabajo de campo.....	121
2.3.1 El diseño de escena del encuentro y la conciliación generacional.....	121
2.3.2 La duración en el trabajo de campo. La entrevista como gesto.....	126
2.3.3 El trabajo de campo multi-situado y la yuxtaposición.....	133
2.4 La instalación.....	139
2.5 La práctica curatorial como práctica etnográfica.....	145
Capítulo 4. Cultura Autóctona: práctica curatorial como proceso etnográfico en la escena del arte cubano.....	153
1. La práctica curatorial en mi investigación.....	156
2. La Habana en una situación de cambio.....	157
3. La escena del arte cubano.....	160
4. Cultura Autóctona.....	164
Conclusiones.....	181
Anexos.....	186
Lista de referencias.....	190

Ilustraciones

2.1. Portada del Catálogo de la exposición post mortem de Juan Francisco Elso <i>Por América</i> (1990).....	48
2.2. Obra de José Bedia <i>¿Qué te han hecho mama Kalunga?</i> (1989).....	50
2.3. Fotografía del artista José Bedia.....	51
2.4. Carretera Santiago de Cuba, Pílon, Oriente.....	58
2.5. Fragmento de la obra de Lázaro Saavedra <i>Currículum Vitae</i> (1990).....	68
2.6. Intervención <i>Los que cavan su pirámide</i> (2000).....	70
2.7. Intervención <i>Lampo sobre la runa</i> (2000).....	72
2.8. Intervención <i>Kermesse al desengaño</i> (2001).....	73
2.9. Documentación de los restos hallados en la intervención <i>Kermesse al desengaño</i> (2001).....	74
3.1. Ejemplo de cuatro montajes fotográficos solicitado por los participantes en <i>Reporte de Ilusiones</i> (2005).....	98
3.2. Momento de la entrega de las fotografías por Gárciga y Moya a los participantes de <i>Reporte de Ilusiones</i> (2005).....	99
3.3. Fotogramas de la video-documentación de <i>Custodiando un deseo</i> (2005).....	100
3.4. Fotogramas de la video-documentación de <i>Destinos Posibles</i> (2009).....	102
3.5. Fotogramas de la video-documentación de <i>Con tu propio sabor</i> (2005-06).....	104
3.6. Fotogramas de la video-documentación de <i>Body Art</i> (2008).....	105
3.7. Documentación de <i>CDR 11, zona 10 en circulación</i> (2005).....	107
3.8. Fotogramas de la video-documentación de <i>Reorganización familiar para autobeneficio gratuito mediante préstamo</i> (2005-06).....	109
3.9. Esquema registro del funcionamiento de <i>la Clínica del Buen Contacto</i> (2008-09).....	111
3.10. Fotogramas de la video-documentación de <i>En medio de qué</i> (2008).....	113
3.11. Fotogramas de la video-documentación de <i>Contraseña VHS</i> (2005-06).....	118
3.12. Fotogramas de <i>Protocolo</i> (2008).....	120

3.13. Fotograma de <i>Invernadero</i> (2007-09).....	123
3.14. Fotograma de <i>La Isla de la reunión</i> (2009).....	124
3.15. Fotogramas de <i>Censo</i> (2003) de Luis Gárciga y Miguel Moya.....	129
3.16. Fotogramas de <i>Por favor, dime lo que más te ofende</i> (2008).....	130
3.17. Fotograma de <i>Dimensiones Variables</i> (2008).....	131
3.18. Fotograma de <i>Mi familia quiere un cambio</i> (2008).....	132
3.19. Fotograma del video utilizado en la video instalación <i>Las huellas de mis deseos</i> (2008).	135
3.20. Fotograma de la video documentación de la instalación <i>Las huellas de mis deseos</i> , (2008).....	136
3.21. Fotograma de <i>Bojeo</i> (2006-07).....	138
3.22. Registro de la comida provista por Yuniór Aguiar <i>Un olor que entra por mi ventana</i> (2011).....	141
3.23. Registro de la bolita escrito sobre la mesa. Detalle de la instalación <i>Un olor que entra por mi ventana</i> (2011).....	142
3.24. Instalación <i>Un olor que entra por mi ventana</i> (2011).143	
3.25. Fotograma de la video-documentación de <i>Bucaneros</i> (2005-06).....	147
3.26. Fotograma de la video-documentación de <i>Bucaneros</i> (2005-06) donde aparecen los artistas entrevistados por el curador y artista Luis Gárciga.....	149
4.1. La bandera cubana y la estadounidense izadas juntas en La Plaza de La Catedral, Habana Vieja.....	159
4.2 Fragmento del Informe Central del 7mo Congreso del Partido Comunista de Cuba.....	161
4.3. Emplazamiento de los elementos en el estudio de Quer momentos antes de que llegara el público.....	166
4.4. Artistas, curadores y críticos asistentes a Cultura Autóctona ante sus comentarios.....	167
4.5. Críticos de arte ante la proyección de las frases recogidas en mi diario de campo de enero a abril de 2016.....	170
4.6. Pantalla emplazada en el suelo reproduciendo el segundo bloque de información, correspondiente al ámbito pedagógico.....	172
4.7. Asistente a la inauguración de Cultura Autóctona señalando	

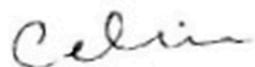
a la cita de las Declaraciones del VII Congreso de La UNEAC.....	173
4.8 Participantes de la escena del arte cubano, público asistente a la inauguración de Cultura Autóctona.....	174
4.9 Conversatorio en el estudio del artista Renier Quer. Fuente: fotografía tomada por Renier Quer, 10 de abril de 2016.....	177

Declaración de cesión de derecho de publicación de la tesis

Yo, Celia Irina González Álvarez, autora de la tesis titulada *Arte y antropología: métodos y prácticas en el arte cubano contemporáneo* declaro que la obra es de mi exclusiva autoría, que la he elaborado para obtener el título de maestría concedido por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador.

Cedo a la FLACSO Ecuador los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, bajo la licencia-Creative Commons 3.0 Ecuador (CC BY-NC-ND 3.0 EC), para que esta universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando el objetivo no sea obtener un beneficio económico.

Quito, noviembre de 2016



Celia Irina González Álvarez.

Resumen

Esta investigación sistematiza prácticas artísticas caracterizadas como antropológicas por la crítica de arte cubano pero que no habían sido problematizadas desde dicho campo de estudio hasta el momento. Como caso de estudio fueron analizadas prácticas y métodos de un grupo de artistas que nucleados como equipo entre 2003 y 2012 realizaron casi cien obras involucradas con su contexto social como respuesta a condiciones sociales y políticas específicas. Este es el último momento en que aparece la mención de lo antropológico en el arte cubano. La sistematización y análisis de estas prácticas artísticas fueron realizadas bajo las preguntas: ¿Qué aportes brinda el análisis antropológico de la metodología de producción de estas prácticas del arte cubano al reconocimiento de zonas comunes entre las artes visuales y la antropología visual? ¿Cómo, cuándo y con qué matices los debates sobre arte y antropología fueron traducidos en el contexto cubano, atendiendo a los métodos y criterios de etnograficidad desarrollados por sus practicantes? 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. Como parte del proceso curatorial fue sistematizada la mención de lo antropológico en el arte cubano. Para ello fueron entrevistados artistas y críticos protagonistas de estos momentos de la práctica artística valorada como antropológica. El análisis de prácticas artísticas específicas fue realizado teniendo como guía elementos de interés metodológico tanto para el arte como para la antropología: trabajo de campo, colaboración y participación, ética, instalación y curaduría. La práctica curatorial fue concretada 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. Se concluyó que las prácticas de arte cubano analizadas comparten preguntas y métodos con la antropología visual. La sistematización y análisis de prácticas de arte cubano relacionadas con la antropología aportó elementos a la actual discusión de la antropología visual, al entender la imagen como parte de procesos de relacionamiento más que de descripción. Además se concluyó que las prácticas de arte cubano respondieron a las condiciones sociales y políticas en las que fueron desarrolladas, adoptando decisiones específicas ante elementos como colaboración, participación y ética.

Agradecimientos

Agradezco a mis padres por su apoyo, a los amigos que estuvieron pendientes; a mi Henry por su amor; a todos los artistas y críticos por su colaboración y su tiempo: Abdel Hernández, Henry Eric Hernández, Lázaro Saavedra, Magaly Espinosa, Gerardo Mosquera, Javier Castro, Luis Gárciga, Adrián Melis, Grethell Rasúa, Maibet Valdés, Renier Quer y Yunior Aguiar; a mi tutor por su guía, por un camino nuevo.

Introducción

En Cuba, un país sin escuela de antropología, la crítica de arte ha insistido en la mención no problematizada de una relación entre arte contemporáneo y esta ciencia social en diferentes momentos entre la década de los 80 y el año 2007-08, aunque no de manera constante y lineal. Ante la presencia de esta caracterización antropológica de ciertas zonas del arte cubano analizo nueve años de prácticas artísticas involucradas con su contexto social, de un equipo de artistas cubanos entre el 2003 y 2012. Seleccione este grupo de artistas al ser el último momento en que, ante el análisis de obras específicas, los críticos de arte y los propios artistas hicieron mención de un carácter antropológico en el arte cubano contemporáneo. Considero fundamental la comprensión de las potencialidades críticas del arte y su relación con otras disciplinas en la actual escena del arte cubano¹, un contexto de excesivo entusiasmo con una nueva ola de mercantilización del arte afianzada después del anuncio de la restauración de las relaciones diplomáticas entre Cuba y Estados Unidos.²

Es así que participo de la discusión enmarcada en las potencialidades del intercambio metodológico entre arte y antropología, a partir del análisis de una zona del arte cubano contemporáneo. La utilización de métodos antropológicos en prácticas artísticas ha sido reconocida por antropólogos y teóricos del arte, especialmente durante las últimas dos décadas en los centros de poder y gradualmente también en la región latinoamericana. A la vez que la antropología visual en la búsqueda de nuevos métodos de investigación y

¹ “El año del deshielo” surgió como etiqueta al año 2015 después de la declaración de un diálogo diplomático entre Cuba y Estados Unidos el 17 de diciembre de 2014. En este contexto el gobierno ha tenido una política de apertura moderada que ha permitido la creación de espacios privados de exhibición y proyectos de residencia. Galería Continua, galería Italiana de alcance internacional con sedes en China e Italia y Artista x Artista, residencia de arte coordinada por el artista cubano de reconocimiento internacional Carlos Garaicoa, son dos ejemplos protagónicos de la apertura de espacios no estatales para la comercialización y promoción del arte por primera vez después del triunfo de la Revolución Cubana.

² En Cuba hubo instituciones dedicadas a la antropología desde mediados del siglo XIX. En 1900 fue fundada una cátedra de antropología en La Universidad de La Habana y creado el Museo Antropológico Montané. Sin embargo en 1960, después del triunfo de la Revolución Cubana, fue cerrada la cátedra y la antropología quedó como una asignatura dentro de la carrera de Biología. En la década del 90 se abrió una Maestría en Antropología con opción de especialización en Antropología física o social. Desde la década de los 60 el panorama de la antropología en Cuba ha sido girado hacia la antropología física o biológica y la arqueología, quedando un vacío en las investigaciones de antropología cultural iniciadas por Fernando Ortiz, más destacado antropólogo cubano, en la década del 40 (Lozano, Andrés. “La antropología en Cuba: realidades, retos y perspectivas”. *Monografías*, consultado el 13 febrero de 2016, <http://www.monografias.com/trabajos75/antropologia-cuba-realidades-retos-perspectivas/antropologia-cuba-realidades-retos-perspectivas2.shtml>).

presentación de resultados ha analizado prácticas provenientes de las artes visuales. Para nichos específicos de ambas áreas resulta medular la actualización de sus métodos y encuentran en el intercambio entre ellas una oportunidad de lograr este objetivo. Sin embargo han sido búsquedas marginales que contribuyen, no obstante, a cuestionar el carácter convencional de la antropología y de la antropología visual como disciplinas.

Bajo estas intenciones realicé el análisis del proceso de trabajo de este caso particular atendiendo a las siguientes preguntas: ¿Qué aportes brinda el análisis antropológico de la metodología de producción de estas prácticas del arte cubano al reconocimiento de zonas comunes entre las artes visuales y la antropología visual? ¿Cómo, cuándo y con qué matices los debates sobre arte y antropología fueron traducidos en el contexto cubano, atendiendo a los métodos y criterios de etnograficidad desarrollados por sus practicantes? ¿Qué nuevos elementos brindaría para un descentramiento del trabajo de campo, el análisis de las prácticas artísticas y procesos de trabajo del equipo cubano? ¿Cómo las metodologías utilizadas por este equipo fueron pertinentes o no para responder a las condiciones específicas de su contexto social, cultural, económico y político? ¿Cuál fue el lugar del proceso que estudio dentro de los diálogos entre arte y sociedad en el caso cubano, durante el período referido?

El equipo de artistas -del cual participé- estuvo compuesto por doce artistas³ en sus inicios y siete al final, todos graduados de la Academia de arte San Alejandro –de gran prestigio en el país, se ha dedicado a la formación técnica, de academia, de artistas en la ciudad de La Habana- y algunos de la Instituto Superior de Arte/ISA –surgida en 1976, ha sido a nivel nacional la responsable de la formación de los artistas visuales, músicos, actores, bailarines y dramaturgos más importantes del país-. No tuvo un nombre, imagen o logo que lo representara, lo cual fue una decisión colectiva, un deseo de disolución frente al afán de fijar estilos y encasillar autorías -incluso colectivas- del mundo del arte. Principalmente en La Habana el equipo realizó casi cien obras de registro e involucradas con su contexto social.

³ Luis Gárciga, Javier Castro, Yuniór Aguiar, Renier Quer, Grethell Rasúa, Adrián Melis, Yúsuan Remolina, Maibet Valdés, Leandro Feal, Miguel Moya, Yuriem Escobar y Celia González. Los integrantes del equipo eran estudiantes de arte, en su mayoría de zonas periféricas de la ciudad, contaban con poco capital económico. En el momento en que decidieron aglutinarse como equipo -2004- finalizaban estudios de la Academia San Alejandro –donde se conocieron- para ingresar como estudiantes de arte del Instituto Superior de arte –excepto Luis Gárciga que fue profesor del resto en San Alejandro y luego integrante del equipo de trabajo-. Entre 2003 y 2006 fueron parte de la Cátedra Arte Conducta de la artista Tania Bruguera, un espacio pedagógico creado por esta artista que potenció el performance expandido al contexto social. Del 2009 –después de graduados del ISA- al 2012 continuaron el trabajo en equipo sin conexión con otros espacios pedagógicos.

Durante la década de los 90 en el arte cubano fue protagónica la producción objetual dirigida a un mercado internacional interesado en la singularidad cubana después de la caída del campo socialista. En el momento del surgimiento del equipo (finales del 2003) en la escena del arte cubano estaba comenzando un interés por la producción de arte relacionado con el contexto social. Este giro fue impulsado por la Cátedra Arte de Conducta (2003-2009) de la artista Tania Bruguera -oficialmente anexada a la facultad de artes visuales del Instituto Superior de Arte-. Los integrantes del equipo participaron de esta cátedra entre 2003 y 2006. Sin embargo su producción y funcionamiento como equipo se extendió antes y después (hasta el 2012) de la experiencia en dicho proyecto pedagógico. El retomar las discusiones sobre un arte comprometido con su contexto social respondió a la necesidad, no sólo como artistas sino como ciudadanos, de reportar, registrar, historiar la realidad desde una posición distinta a la oficial en un país donde la información está centralizada por el Estado en su totalidad.⁴

Así que entre 2003 y 2012 en La Habana este equipo de artistas sin nombre intentaron no ser calificados bajo la etiqueta de arte político – en esta discusión dual a favor o en contra del Estado –, lo cual fue sin embargo una actitud política en sus prácticas, al evitar la atención a zonas y sujetos esperados, habituales clichés políticos cubanos. Estuvieron interesados en la vida cotidiana, las micro historias y prácticas sociales más que en la hiperbolizada discusión entre el proyecto estatal y sus contrarios.

En la escena del arte, los especialistas de arte cubano Magaly Espinosa, Mailyn Machado, Rufo Caballero y el artista Luis Gárciga -parte del equipo-, han reconocido un carácter antropológico en las obras realizadas por el equipo. Sin embargo no han llegado a argumentar suficientemente esta perspectiva, más bien ha sido una sospecha enunciada pero poco informada. Ante la insistente mención de la relación entre esta zona del arte cubano con la antropología que no se termina de problematizar a profundidad, análisis desde la antropología visual las obras y el proceso de trabajo de este equipo como respuesta de los artistas a un momento y lugar preciso. Con la finalidad de discernir sentidos y métodos apropiados desde una antropología vagamente definida para avanzar prácticas artísticas.

Metodología de investigación

⁴ La Cátedra Arte Conducta fue un proyecto pedagógico inicialmente impulsado por un interés de su creadora, la artista Tania Bruguera, por una expansión del performance del cuerpo físico al cuerpo social. En el 2009 la Cátedra Arte Conducta es ubicada por Bruguera como un espacio para el arte político dando un giro a sus premisas iniciales. Los artistas de mi caso de estudio participaron de la Cátedra de 2003 a 2004 –Luis Gárciga-, 2004 a 2005 –Javier Castro, 2005 a 2006, Yuniór Aguiar, Grethell Rasúa, Celia González, Renier Quer y Adrián Melis.

Como metodología de investigación de mi caso de estudio he asumido principalmente la práctica curatorial. La curaduría después del giro curatorial en el arte contemporáneo (O' Neil 2007) es aquella durante la cual la figura del curador investiga y desarrolla una tesis a través de la propuesta de conexiones conceptuales encontradas en la producción de un grupo de artistas –o un artista- seleccionados. Dicha práctica implica eventos de relacionamiento como inauguraciones, conversatorios, presentaciones de catálogos, ruedas de prensa y un proceso colaborativo al involucrar trabajo de larga duración no solo con artistas, sino también con productores, montadores, diseñadores, editores entre otros.

Teniendo en cuenta sus características colaborativas, de larga duración y multimediales, asumo la práctica curatorial como práctica etnográfica en una doble condición o como doble agente (Elhaik en Elhaik y Marcus 2012, 97): la de curadora y etnógrafa -y también artista a ser estudiada-. Lo cual supone un descentramiento de la práctica etnográfica en cuanto el etnógrafo y curador no entra en un campo en el que es ajeno, en busca del encuentro con la alteridad radical –la escena de encuentro malinowskiana- sino que se desplaza en una escena –la del arte- como una figura –la de curador- en la que investigación y la representación visual se hacen orgánicas y esperadas. Tomando en cuenta los cruzamientos metodológicos que esto implica: asumo la curaduría como procedimiento, método y modo de producción teórica (Elhaik en Elhaik y Marcus 2012, 89). Entendiendo la etnografía como un proceso de investigación durante el cual se produce teoría (Ingold 2014).

Siguiendo estas ideas centrales el conocimiento es producido durante la labor como curadora lo cual implica tres momentos. Primero el análisis de una mención recurrente de la antropología en la escena del arte cubano como una característica de producciones específicas. Para ello realicé entrevistas a curadores y artistas vinculados con dicha mención de lo antropológico en el arte cubano. Las entrevistas implicaron, en ocasiones, más de un encuentro de diferentes duraciones para indagar sobre la relación establecida entre arte y antropología. Ocurrieron en espacios domésticos escogidos por los propios entrevistados –las residencias de curadores, críticos y artistas-. En estos encuentros con artistas, críticos y curadores se evidenciaba mi posición de doble agente al ser entendida como una artista – desde el 2004 he pertenecido al engranaje social de la escena del arte cubano- y recientemente reconocida además en mis funciones como antropóloga. También fue fundamental la consulta de los artículos y libros en los que se realizaba dicha mención, así como bibliografía dedicada a la sistematización del arte cubano para su comprensión como totalidad.

Un segundo momento fue dedicado al análisis de prácticas específicas de mi caso de estudio guiado por cinco puntos de interés para la antropología visual en intercambio metodológico con el arte: colaboración y participación, ética, trabajo de campo, instalación y práctica curatorial. Además durante el análisis de las obras tomé en cuenta conceptos fundamentales para la antropología como: etnografía, autoridad, reflexividad y escena de encuentro. La visualización de documentación, videos, fotografía, así como textos en forma de cortas declaraciones que acompañaban las obras fueron fuentes directas para el análisis de las mismas. También acudí a los propios artistas para indagar sobre elementos metodológicos específicos de las obras. Para ello realicé entrevistas vía correo electrónico ya que todos excepto –Renier Quer- se encontraban fuera de Cuba. Las preguntas estuvieron dirigidas a la comprensión de decisiones metodológicas en las prácticas que estaban siendo analizadas. Otro elemento que contribuyó al análisis de las obras e intereses de los artistas como sujetos sociales fue la revisión de artículos publicados por ellos y sus tesis de grado del Instituto Superior de Arte, materiales donde hacían mención de un carácter antropológico de las obras.

Un elemento fundamental a tomar en cuenta es mi posición como una de las artistas constantes del equipo de trabajo de mi caso de estudio - participé desde el principio hasta la desintegración del equipo-. Al proponerme el análisis de una experiencia de la que he participado estoy en una posición doble: como integrante de este equipo y autora de la investigación. Esto significa que la investigación es construida no sólo a partir del análisis de las reflexiones y prácticas de otros sujetos sino de las mías propias, una construcción en conjunto, aunque las decisiones finales serán mi responsabilidad. A la vez que me ha permitido tener acceso abierto a los actores involucrados en mi caso de estudio y poner en función de mis objetivos mi conocimiento sobre los procesos de trabajo más íntimos del equipo.

En un tercer momento fue concretada la práctica curatorial en la exposición titulada Cultura Autóctona el 8 de abril y un conversatorio sobre la misma el 10 de abril de 2016 en el estudio de Renier Quer –uno de los artistas integrantes del equipo de artistas analizados-. De la práctica curatorial participaron Yunion Aguiar como artista y Renier Quer como coordinador. Ambos artistas colaboraron con el evento advertidos de la doble agencia de la curaduría como práctica etnográfica.

La exposición y el conversatorio fueron el momento para la comprensión de la situación de la escena actual del arte cubano, su relación y repercusión con una práctica artística

comprometida con su contexto social. En función de ello la inauguración fue la escena de encuentro durante la cual los participantes del mundo del arte cubano—críticos, artistas, curadores- fueron emplazados –como público- ante tres bloques de información obtenidas durante mi trabajo de campo en relación a: la política cultural, el ámbito pedagógico en el arte y el ámbito de exhibición en galerías privadas y estatales. Tres niveles de relacionamiento atendidos para comprender la escena del arte cubano actual.⁵

La información fue emplazada en el estudio de Renier Quer en formato instalativo en tres bloques que correspondían a cada nivel atendido: la política cultural dictada en el último congreso de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), la presencia del mercado en la facultad de artes plásticas de la Universidad de las Artes/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 no sistematizados, ante los cuales fue emplazado el público, no solo como actores de la escena del arte sino como ciudadanos, utilizando el espacio como elemento coordinador de recorrido.⁶

La realización de entrevistas, el trabajo de análisis de obras y la escritura de los capítulos 2 y 3 producidos en su totalidad durante el trabajo de campo, fueron la oportunidad de atender las relaciones, reflexiones y opiniones de la escena del arte. Además de enero a abril de 2016, asistí a eventos, charlas, exhibiciones desde mi condición de artistas con una ubicación específica en este engranaje social. En la escena del arte cubano soy reconocida como una artista emergente, es decir, con una carrera joven pero ya consistente debido a más de 10 años de trabajo y la legitimación a través de mi participación –en dúo artístico con Yuniór Aguiar- en eventos como: La 11 Bienal de La Habana, La 56 Bienal de Venecia, La 13 Bienal de Lyon entre otros. En este proceso de atención como artista y antropóloga fue fundamental el diario de campo como herramienta de reflexión, recopilación y sistematización de información vivencial para conformar la práctica curatorial.

⁵ En el capítulo 4 es analizada la escena actual del arte y su relación con el actual contexto social y político cubano, así como Cultura Autóctona como parte de mi práctica etnográfica.

⁶ La UNEAC es una organización no gubernamental que aglutina a los más importantes artistas y escritores cubanos. Surgida en el año 1961, a pesar de su condición ha sido seguidora de la política gubernamental albergando importantes debates sobre las directrices que la política cultural ha debido seguir durante la Revolución Cubana.

Durante los eventos de relacionamiento, la inauguración y el conversatorio, del proceso curatorial, el encuentro no fue con la otredad cultural sino con el colega intelectual en una situación de afinidad. El colega homólogo –artistas- ante el cual se establece una relación horizontal o incluso, en ocasiones, una de autoridad intelectual de críticos y curadores hacía mí.

Finalmente el presente documento textual ha sido dividido en cuatro capítulos: el primero *Arte y antropología contemporánea: teorías y métodos*, dedicado a una revisión teórica de la discusión que implica el intercambio metodológico entre arte contemporáneo y antropología visual. En el segundo *Lo antropológico en el arte cubano contemporáneo: 1981-2007*, ubicó cómo, cuándo y bajo qué matices dicho debate se introdujo en la escena de arte cubano. En el tercero de los capítulos *Métodos y prácticas del equipo de artistas cubanos: 2003-2012* analizó casos específicos de la producción del equipo y defino elementos particulares surgidos de dicho análisis para aportar al reconocimiento de zonas comunes entre arte y antropología visual. Finalmente *Cultura Autóctona: práctica curatorial como proceso etnográfico en la escena del arte cubano*, el cuarto capítulo, está dedicado al análisis de la exposición Cultura Autóctona presentada en la escena del arte cubano como parte del proceso de comprensión etnográfica de las condiciones actuales de la escena del arte cubano y su repercusión en la producción de prácticas involucradas con su contexto social, asumiendo la práctica curatorial como práctica etnográfica.

Capítulo 1

Arte y antropología contemporánea: teorías y métodos

La relación entre arte contemporáneo y antropología visual ya tiene una historia. Ha sido una discusión problemática, de desencuentros y encuentros, construida por autores de ambos campos a nivel teórico, metodológico y a través del análisis de casos. Aunque existen varios nichos en la antropología visual que miran al arte –antropología de los sentidos, antropología del arte, el documental etnográfico- para esta investigación fue productivo concentrarme en aquellos autores que han propiciado o discutido un intercambio directo entre ambos campos en busca de una dinamización de sus metodologías, tanto antropólogos como teóricos del arte.

Así que acoto la discusión teórica en la que se inscribe mi investigación siguiendo dos directrices principalmente: la primera desde la antropología sobre la relación entre arte y antropología visual y la segunda desde la teoría del arte acerca del giro social en el arte. Dividiendo esta reflexión en tres partes: una panorámica general de estas discusiones, luego autores específicos enfocados en la problematización de lo metodológico en el arte y la antropología y finalmente un acercamiento a casos específicos analizados por ambas áreas.

1. El giro textual y el giro etnográfico, inicios de un acercamiento entre arte-antropología: exponentes y detractores

La relación entre arte y antropología se reconfiguró a partir del giro textual en antropología y el giro etnográfico en arte contemporáneo. Ambos respondían a la crisis de la representación pero desde genealogías diferentes. En la antropología desde el giro textual promovido por *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* (Marcus y Clifford 1986) las propuestas de cambio metodológicos eran resultado de una incomodidad política con los modos en que estaba siendo producido el discurso etnográfico. Algunos de los planteamientos centrales fueron alrededor de la autoridad etnográfica y la necesidad de un texto de carácter, entre otros, dialógico y reflexivo. A pesar de que el problema de la representación fue abordado primordialmente desde la producción textual también impulsó el cuestionamiento de este paradigma como forma de producir conocimiento dentro de la antropología.

Writing Culture surge luego de una serie de seminarios con la participación de 10 investigadores interesados en las discusiones sobre la producción etnográfica, ya iniciadas

desde la década de los 70 con Clifford Geertz. En esta publicación los autores centran sus discusiones en el texto como el principal producto obtenido del proceso etnográfico. “La tarea del seminario de Santa Fe (...) fue introducir una conciencia literaria a la práctica etnográfica a partir de mostrar varias formas en las que las etnografías pueden ser leídas y escritas” (Marcus 1986, 262 [traducción propia]).¹

Esta no era una discusión únicamente sobre formas de escritura, es un cuestionamiento a la ideología detrás de estos procesos, asumiendo que “la poética y la política son inseparables” (Clifford 1986, 2). Es clara para estos autores la relevancia de las preguntas sobre la condición textual de la producción etnográfica y la carencia de lógicas que saquen a la historia y a la ciencia de su verdad, también retórica (Clifford 1986, 2). Lo cual implica entender la producción textual como parte de la historia en un contexto particular desde donde más que representar se construye la cultura. Es en el hacer de estas construcciones a través de la escritura y la lectura etnográfica en el que los autores de *Writing Culture* se concentran.

El debate los lleva a la problematización de la representación textual y su proceso. En la introducción a *Writing Culture*, Clifford plantea que la exigida verdad y rigor científico en la descripción etnográfica han llevado a una distancia de la literacidad en el texto: la utilización de herramientas retóricas, la subjetividad y la ficción. Asumir que “La verdad etnográfica es inherentemente parcial -comprometida e incompleta” (Clifford 1986, 7) es entender que esa parcialidad es parte de las estrategias de representación etnográfica. La utilización de elementos literarios en el texto etnográfico es una posibilidad para poner en cuestión la verdad etnográfica y la hegemonía Occidental del conocimiento.

Los autores además se preguntan sobre la relación de quienes producen esta representación con lo producido. Explicitar en el texto quién escribe y desde qué condición: en relación a qué institución, en qué tiempo y espacio, para quién y con quién. Estas preguntas llevan a propuestas específicas sobre la poética en el texto etnográfico: el cual debe ser relacional, dialógico y multisubjetivo –en cuanto la información se construye en conjunto, es negociada y quien escribe debe dar cuenta de ello. “Una vez que el dialogismo y la polifonía son reconocidas como modos de producción textual, la autoridad monográfica es cuestionada, revelando ser característica de la ciencia que ha reclamado la representación de las culturas” (Clifford 1986, 15).

¹ En lo adelante todas las citas en español provenientes de lecturas directas de textos en inglés son traducciones propias.

Las propuestas de *Writing Culture* llevan a preguntas profundas sobre los paradigmas en los que se basaba la tradición etnográfica. Es reclamada la confrontación a elementos que han determinado la lectura y la escritura etnográfica y por tanto las formas de representación: lenguaje, retórica, poder e historia (Clifford 1986, 15). Entonces es necesario hacerse, a través del acto de la producción textual, preguntas medulares para esta tarea: “¿Cómo es la verdad del encuentro cultural evaluada? ¿Quién tiene la autoridad de separar ciencia de arte? ¿Realismo de fantasía? ¿Conocimiento de ideología?” (Clifford 1986, 25).

Es un problema más que de observación-descripción de representación retórica. Para George Marcus el tema no es apreciar críticamente la etnografía “sino reconceptualizar la antropología y valorizar estrategias que unan trabajo de campo y escritura” (Marcus 1986, 262). En *Writing Culture* se propone la crítica a las convenciones dominantes de la representación en la antropología, en función de legitimar “experimentos y la búsqueda de opciones en investigación y escritura (...)” (Marcus 1986, 263). La discusión alrededor de la producción textual abre y fortalece las posibilidades de una zona de experimentación etnográfica.

Sin embargo el giro textual es leído también desde una postura crítica. Carlos Reynoso - antropólogo argentino- cuestiona sus principales propuestas, sin dejar de reconocer sus méritos. En la introducción de la compilación realizada por este autor *El surgimiento de la antropología posmoderna* (1998), pone en discusión a los protagonistas de *Writing Culture* con autores posteriores que han argumentado su desacuerdo por las propuestas principales de este proyecto. Finalmente en su propia voz Reynoso se convierte en un crítico severo de las posiciones posmodernas de autores como Marcus, Clifford, Tyler, entre otros.

En relación a la crítica a la pretensión de objetividad en el texto etnográfico y reconocimiento de está como una construcción literaria, Reynoso argumenta que los posmodernos también construyeron sus propias convenciones: “(...) los posmodernos han construido también una "antropología convencional" que no es mucho más objetiva que esos mundos [se refiere a las construcciones etnográficas]” (1998, 57). El argumento más recurrente de Reynoso va dirigido a la discusión respecto a “la negación de un conocimiento objetivo de los hechos” (1998, 57) sin desestimar lo valioso de las afirmaciones respecto al tema lo que le preocupa son las consecuencias de dicha negación, lo cual según Reynoso, lleva al “todo vale” dejando en un mismo plano cualquier visión de la realidad, es decir, si toda realidad es ficción no existen argumentos que validen la certeza de una afirmación, quedando por ejemplo en un

mismo plano los argumentos de un torturador y los de su víctima. Asumiendo estos lineamientos posmodernos “(...) en general todas las afirmaciones de esta naturaleza tienen por consecuencia que se dejen de intentar búsquedas para averiguar qué es lo que verdaderamente sucede en una sociedad, y sobre todo que se desprecie la idea de trabajar sobre la realidad social para modificarla” (1998, 57-8). Esto además aclarando que los posmodernos, en su mayoría, han creído vivir “en el mejor de los mundos posibles” (1998, 58) y solo así deja de ser importante tener una posición precisa frente a conflictos sociales concretos e intentar modificarlos.

Además Reynoso enfatiza la falta de la tan valorada reflexividad sobre las consecuencias éticas de las afirmaciones posmodernas, las cuales no llevaron a cabo un proyecto concreto y por tanto tampoco aclararon su postura política: “(...) debemos prestar atención a las condiciones de sobreabundancia en las que se ha gestado el propio posmodernismo y evaluar, a partir de ese análisis la utilidad o la pertinencia de lo que ellos nos ofrecen de cara a las problemáticas locales” (1998, 59).

Estos son algunos de los argumentos que expone Reynoso para la introducción de una compilación en español de los autores posmodernos criticados por él. Considero de gran utilidad tomar en cuenta estas lecturas críticas a textos claves como *Writing Culture*. Sin embargo este libro y las conferencias que lo originaron presentaron, al menos, preguntas importantes en relación a los problemas de representación en la antropología, en su momento.

Siguiendo las directrices para un cambio de paradigma en *The Traffic in Art and Culture: Refiguring Art and Anthropology* (1995) editado por George Marcus y Fred R. Myers son establecidos puntos en común y diferencias en las formas y objetivos del arte y la antropología. En este libro hay una reflexión directa en relación a la producción, circulación y consumo de objetos e imágenes de arte -Occidentales o no- y las posibilidades y desafíos que ello representa para la antropología, dando seguimiento a las ideas fundamentales sobre poética y política de *Writing Culture*.

Es advertida una tarea en común entre el arte contemporáneo y la antropología, al ser visto el arte como “uno de los principales lugares de producción cultural para transformar la diferencia en discurso” (Marcus y Myers 1995, 34), lo cual hace necesaria una relación entre ambas áreas basada en un entendimiento crítico mutuo. *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, insiste en que hay una respuesta en el arte, más allá de las diferencias

marcadas por el mercado, que propone otras estrategias para relacionarse -y producir- con la cultura y eso es lo que pudiera contribuir a la experimentación etnográfica.

En la introducción de *The Traffic in Art and Culture: Refiguring Art and Anthropology*, son expuestas directrices para comprender las intenciones de esta publicación. No se trata de antropología del arte o para estudiar las producciones del Otro, sino que es analizado el arte Occidental y establecida una genealogía de la relación que la teorización del concepto cultura, inevitablemente, ha creado entre arte y antropología desde la modernidad. Sin embargo dicho encuentro no había sido estudiado y explicitado sino que se sostenía en bases problemáticas. Primero los antropólogos, en su afán de heterogenización, entendían el arte Occidental como parte de dicha cultura y no una zona de la tradición de donde partían junto a la filosofía, por ejemplo. Segundo se establecía un acercamiento al arte entendido como elitista atendiendo a la distinción, establecida por la crítica de arte, de alta y baja cultura. En esta comprensión lineal de los posicionamientos del arte se perdían las complejidades de las discusiones de la teoría del arte moderno y su dimensión de autonomía –uno de los más constantes dilemas del arte, la distancia de la producción artística de funciones estéticas o utilitarias y de un compromiso con el mercado u otros poderes para dedicarse a la producción cultural siguiendo intereses propios-. Las consecuencias son una serie de préstamos del arte a la antropología no reconocidos que conforman bases teóricas para interpretar otras tradiciones.

Por su parte el arte moderno adoptó la figura del “primitivo” de la antropología para establecer nuevas maneras de ver y producir imágenes. Lo “primitivo” fue una oportunidad para la vanguardia de acudir a la diferencia en su afán por desafiar las convenciones visuales existentes y de presentar lo moderno como un fragmento cultural (Marcus y Myers 1995, 15). La producción de la diferencia fue encontrada por el arte en la antropología e incorporada como discurso al campo del arte como operación para alimentar el shock ante lo nuevo, en las vanguardias modernas.

La postmodernidad plantea un nuevo estadio en estas relaciones al establecer cambios en la manera que ambos campos definen sus temas de estudio, así como cuestionamientos fundamentales en la retórica y prácticas de representación. La desestabilización de las categorías – primitivo, alteridad, otredad- que conformaban la relación moderna entre arte y antropología permite establecer posibilidades para un nuevo relacionamiento basado en sus funciones como modos de construcción cultural. En la introducción de *The Traffic in Culture* es propuesta la categoría de etnografía avant-garde, para referirse a la práctica etnográfica

bajo estas nuevas condiciones postmodernas: “(...) los dualismos modernidad-primitivo, otros-nosotros son sustituidos por formas de pensar, retórica y realidades que luchan en contra de formulaciones esencialistas de la diferencia” (Marcus y Myers 1995, 21). Las relaciones entre arte y antropología surgen en un mundo en común que se pretende transcultural, permitiendo operaciones y estéticas –compartidas- liberadas de formas de autoridad pasadas, una visión emergente compartida por una minoría de los antropólogos de la época.

Sin embargo la postmodernidad también presenta una relación del arte con el mercado que la aleja de las intenciones y formas de producción cultural de la antropología. Una de las reflexiones centrales es la discusión sobre como objetos producidos -y sus productores- por culturas no Occidentales son valorizados por el mundo del arte, a su vez condicionado por el mercado, lo cual establece una diferencia en el modo en que son leídos, consumidos y circulados desde la antropología y el arte contemporáneo. El significado de estos objetos e imágenes, constituido en parte, a partir de la representación etnográfica es puesto en diálogo con otras representaciones, las del circuito del arte (Myers 1995, 56). *En Representing Culture: The production of Discourse (s) for Aboriginal Acrylic Paintings*, Myers expone: “Estoy particularmente preocupado con los intentos de los críticos de situar estas formas de arte en círculos cosmopolitas del arte. Tal situación ubica a los antropólogos en una relación no familiar con sus conocimientos especializados arraigados en construcciones *locales* [énfasis del autor]” (1995, 57).

Otra de las discusiones medulares se concentra en analizar los efectos del mercado en la producción de arte contemporáneo, atendiendo a la repuesta de los artistas de los 80 en Estados Unidos ante la inflación de la década de los 70 (Marcus y Sullivan 1995), una de las preocupaciones principales de la antropología en su acercamiento al arte. A partir de la postmodernidad las artes visuales estuvieron marcadas por la censura a través del control institucional del financiamiento de arte y por una inflación del mercado que lo alejó de su reclamada autonomía y por tanto de sus posibilidades críticas (Marcus y Myers 1995, 21). El debate entre el desafío a las formas del arte y el responder al mercado cada vez más fortalecido fue central para la discusión arte-vida: el acercamiento a formas radicales que alejan al arte de la producción de objetos para acercarlo a la provocación de situaciones como práctica. Una decisión metodológica que definía una posición política del artista ante estructuras capitalistas: responder al mercado del arte o conservar las posibilidades de crítica social –y por tanto de la creación de valor cultural-. “La proximidad del arte al poder y el

dinero comprometió el discurso crítico del arte y por tanto su potencial crítico” (Marcus y Myers 1995, 26).

En estas nuevas condiciones postmodernas con matices diferentes para la antropología –que debe encontrar nuevas formas para cuestionar las construcciones de la cultura Occidental- y el arte – enfrentándose a los condicionamientos de su autonomía ante la inflación del mercado del arte- la función crítica de ambas disciplinas halla divergencias. En estas divergencias se encuentra la posibilidad de pensar en la propia posición de la antropología. En función de ello y de una reorganización de las relaciones entre arte y antropología Marcus y Myers proponen el desarrollo de la etnografía crítica sobre el mundo del arte postmoderno, para evaluar su comprensión crítica de la producción de cultura y las relaciones sociales que establece (1995, 31).

The Traffic in Culture propone una negociación de la relaciones entre ambos campos teniendo en cuenta sus complejidades y las consecuencias de la falta de sistematización y explicitación, hasta ese momento. Los argumentos presentados en esta publicación funcionan como plataforma para establecer un diálogo entre arte y antropología contemporánea desde una nueva base, en la que el arte y sus relaciones sociales no son solo objeto de estudio sino que referente y colega con el que se comparte una tradición teórica, el objetivo común de la producción cultural y las posibilidades de intercambio de formas/métodos de trabajo.

Hal Foster, historiador del arte enfocado en la neo-vanguardia 1960-1990, en *El artista como etnógrafo* (1995) artículo incluido en su libro *The Return of the Real* (1996) –y publicado por primera vez en *The Traffic in Culture*–, analiza una zona de la producción artística que apuesta por un giro hacia lo etnográfico. El autor plantea un cambio de paradigma que lleva a los artistas a utilizar a la etnografía como estrategia de trabajo en obras que no se trataban de la producción de un objeto sino de un evento, encuentro o relación social. Según Foster el artista pasó de identificarse –o sobreidentificarse- con el Otro proletario a identificarse con el Otro cultural, atendiendo a una figura ajena a él mismo que lo lleva hacia la alteridad, lo contextual y lo interdisciplinario en el arte contemporáneo. El artista encontró respuestas en metodologías de la antropología, incorporando nociones, como la etnografía, provenientes de otro paradigma del conocimiento no dominado por ellos.

En este deslizamiento de paradigma que lleva a un cruzamiento de discursos entre el arte y la antropología han ocurrido errores de reconocimiento, según Foster. A este acercamiento a la antropología Foster lo caracterizó como “envidia etnográfica” (1995, 186). En el trabajo de

campo los artistas encuentran la oportunidad de reconciliar el discurso, la producción simbólica/semiológica y la práctica, es decir, el giro hacia el trabajo contextual y la identidad. El giro etnográfico en el arte no hace solo alusión a lo antropológico primitivista, por ejemplo, presente en otros momentos en la historia del arte, sino que a una práctica del método etnográfico, exportando sus dilemas al arte. Foster encuentra un problema metodológico cuando este intercambio quiere ser entendido como interdisciplinar, en el cual señala un “contrabando consciente” (1995, 186) del modelo etnográfico por parte de artistas y críticos. En sus análisis a producciones específicas entendidas como casi antropológicas discute la posición de los artistas en relación a la reflexividad, autoridad, ética e identificación.

Destaca dos problemas metodológicos específicos en la ubicación de estas producciones en relación a la institución arte, su encargo y financiamiento. Primero cuando el trabajo es encargado por la institución para ser localizado en esta –museos, bienales-, el artista convierte nuevamente en discurso semiótico, la alusión al Otro, en un acto de autoridad. Segundo cuando la producción es localizada fuera de la institución arte, en un espacio específico, funciona no solo como significado sino que para responder a la entidad financiadora, por ejemplo como promoción político-cultural. En este último caso el artista es primitivizado por la institución que lo expone junto a su producción. Sin embargo también encuentra en estrategias utilizadas en el arte casi antropológico como la parodia, la ironía, la inversión de papeles etnográficos, posibilidades de perturbación de “estereotipos estrictos y líneas de autoridad” del campo antropológico (Foster 1995, 203).

En *El artista como etnógrafo* Foster analiza elementos teóricos metodológicos en relación a la efectividad política del arte casi antropológico. En la expansión de “la práctica específica para un medio a la específica para un discurso” (Foster 1995, 205) encuentra conflictos en la sobreidentificación –de la izquierda- o la desidentificación–de la derecha- con el Otro ante las cuales aboga no por una posición reflexiva –la cual pudiera resultar en efectos narcisistas- sino que por una distancia crítica. En el arte casi antropológico, como lo denomina Foster, hay una identificación con el Otro cultural en el que se encuentra la verdad política, una por tanto exterior que impide la acción contestaría en el aquí y el ahora.

El análisis de Hal Foster ubica el giro etnográfico en relación a las posibilidades y contradicciones del arte y su historia –específicamente en las vanguardias modernas- como espacio político, en un intento por comprender la situación del arte casi antropológico de los 90 y advertir los conflictos que padecía. Sin embargo en los más de 20 años después de

publicado *El artista como etnógrafo* ha continuado la relación del arte involucrado con su contexto social con métodos antropológicos, a la vez que el análisis de dicha producción tanto desde el arte como desde la antropología. Produciéndose reflexiones desde una antropología que ha superado algunos de los conflictos expuestos por Foster y una práctica artística que ha propuesto nuevas formas de relacionamiento con el trabajo de campo.

En *The Return of the Real*, Foster hace una relectura de la historia del arte en función de reforzar conexiones entre modelos de arte y academia a partir de discontinuidades históricas, estableciendo no solo relaciones positivas sino también críticas sobre el modo en que han sido contruidos ambos mundos en las últimas décadas –por ejemplo entre el giro etnográfico en el arte y antropología-. Analiza la neo vanguardia a partir de su condición de ruptura –extender el área de competencia artística- y continuidad- mantener estándares pasados-. Foster discute la pretensión del arte de ser teórico o político en sus propios términos y de los teóricos la adopción de prácticas artísticas, “este mal entendido inhabilitan el arte político y teórico en el nombre de ellos mismos” (1995, XVI). Destaca que los discursos de izquierda han sido asumidos por la derecha quedando desdibujada la agenda del mundo del arte y del académico: “mientras la izquierda hablaba sobre la importancia política de la cultura, la derecha la practicaba” (1995, XVI).

Foster tiene propuestas específicas en su libro, llama a “una labor de desarticulación: redefinir términos culturales y recapturar posiciones políticas” y por otro lado articular “para mediar contenido y forma, significadores específicos y marcos institucionales” (1995, XVI). Ejemplo de esto es su propio ensayo *El artista como etnógrafo*, donde propone una desarticulación que evidencia conflictos en las posturas políticas del arte. Para esta investigación es importante retomar de Foster este deseo de rearticulación crítica de las conexiones entre el mundo del arte y el académico, tomando en cuenta, sin embargo, los nuevos marcos con los que cuenta hoy la relación entre arte contemporáneo y antropología.

Más de dos décadas después del giro textual y el giro etnográfico Tarek Elhaik retoma el tema en su artículo *What is contemporary anthropology* (2013) para situar las condiciones actuales de la antropología contemporánea y su relación con el arte. Además de proponer lo que Elhaik considera un nuevo camino para este vínculo. El autor comienza desmitificando el giro etnográfico como un único momento producido en los centros de poder para puntualizar que, de hecho, el giro etnográfico se ha producido en diferentes momentos y lugares, trayendo como ejemplo a México y Brasil, sitios donde desarrolla su investigación. En estos países

Elhaik ha localizado el llamado giro etnográfico fuera de la genealogía antropológica -en la escena del arte- y en la década del 20 y 30 del siglo XX.

El giro etnográfico norteamericano y europeo al que se refería Hal Foster en su artículo *El artista como etnógrafo* ha sido la plataforma desde donde se ha construido la relación y afecto –la envidia- entre arte contemporáneo y antropología contemporánea. Elhaik señala alarmado que todavía hoy, y a pesar de los cuestionamientos que dicho giro evocaba, es la alteridad radical la que guía la colaboración entre arte y antropología (Elhaik 2013, 287), provocando más ataduras conceptuales que las que había antes del giro etnográfico. Enumera un grupo de problemas -a los que llama “daños”- alrededor de la etnografía actual como la estrategia de investigación en la que se han focalizado dicho giro con un “exhausto repertorio conceptual” (Elhaik 2013, 792). Algunos de los daños que señala son:

El no Occidente como auténtico y político por su virtud de resistencia ante el patrimonio colonial (...) Nuestros modelos son muy reflexivos, deberían ser refractivos también (...) Ellos y nosotros, y su desdibujo, no son más puntos de partida útiles (...) la tradición antropológica de comenzar desde abajo [el subalterno, la minoría] ha creado también un nuevo modelo de vida e investigación con implicaciones morales imprudentes para ambos antropología y arte (...) Locación geográfica, usualmente definida en términos nacionales, han dominado nuestro horizonte creativo. ¿Qué pasaría si artistas y antropólogos encuentran un horizonte diferente: un ensamblaje en el cual “ethnos” no es el punto de partida? (...) (Elhaik 2013, 792-793).

Ante este panorama de la etnografía contemporánea dominada por la alteridad radical y con la envidia como efecto de territorialización entre el arte y la antropología Elhaik propone un rescate de la afinidad como un estado que brinda nuevas potencialidades a la relación entre antropología contemporánea y arte contemporáneo. En este estado de afinidad sugiera el *assemblage work* entre arte y antropología:

(...) una forma singular de trabajar desde una posición de colindancia que es urgentemente necesitada si estamos generando una matriz en la cual antropólogos y artistas puedan cultivar nuevos pensamientos-hábitos a través de los cuales se preocuparán por las interconexiones conceptuales y afinidades con las que están atados y desatados (Elhaik 2013, 794).

En la articulación de esta zona de colindancia es desde donde Elhaik propone el inicio de un nuevo diálogo entre arte y antropología contemporánea extrayendo conceptos que están más allá de los acostumbrados en el giro etnográfico. De hecho, la etnografía no es el único modo

de investigación en esta forma de trabajo, *assemblage work*, como tampoco la antropología es asumida como de hecho humanista sino que lo humano ocupa un lugar al lado de la práctica no-humano (Elhaik 2013, 794). Elhaik apunta que el problema del giro etnográfico es la cuestión de lo social, siendo un efecto de un compromiso humanitario. Lo cual ha llevado a una banalización de lo social donde lo correcto para el etnógrafo/artista es desarrollar prácticas de arte comunitario/social/multicultural democráticas, como forma de evasión de vestigios positivistas. Prácticas que tienen como resultado producciones desde la culpa, más que arte o antropología.

Elhaik no está interesado en una práctica antropológica en la que el Otro tenga voz desde una situación dialógica como solución, sino que propone más que una inmersión en comunidades sociales una forma de colindancia a lo social. Para lo cual es necesario “liberarnos de inclinaciones humanistas, dialógicas, fenomenológicas del giro etnográfico y su compromiso social” (Elhaik 2013, 795).

Afinidad, colindancia, prácticas no moralistas, distancia de los vicios conceptuales del giro etnográfico son los punto de partida que propone Elhaik para reestablecer relaciones contemporáneas entre arte y antropología. Su artículo de hace 3 años *What is Contemporary Anthropology* plantea un reto para las prácticas artísticas que se han definido como comprometidas con su contexto social y para la antropología entendida como la disciplina que atiende la alteridad radical. El reto de Elhaik debe ser asumido a través de la práctica de arte y antropología contemporáneas teniendo como base no la territorialización y la envidia como afecto sino que la afinidad y contigüidad como zonas de articulación de ambos campos.

2. El giro hacia lo social en el arte contemporáneo y sus aportes al intercambio entre áreas

Para una revisión panorámica del giro hacia lo social en las artes visuales, es importante destacar que sus antecedentes están en las vanguardias del siglo XX. El arte dejó de entenderse solamente como un espacio de representación de la realidad para proponer formas de acercarse al contexto social, no sólo para hablar sobre él sino para participar, muchas veces bajo deseos de transformación, de acercar el arte a la vida diaria. Empezando con las acciones dadaístas, Dada Season, en el cabaret Voltaire en fechas tan tempranas como 1921 y siguiendo en la neo vanguardia con las obras basadas en investigación de Hans Haacke, las

inserciones de Cildo Meireles o los performance, acciones políticas y pedagógicas de Joseph Beuys en la década de los 60 y 70, por sólo mencionar algunos ejemplos.

Desde la teoría del arte el giro hacia lo social en las artes visuales ha sido abordado por diferentes autores. Nicolas Bourriaud, curador francés, lo ubica en la década de los 90 y lo denomina arte relacional en 1998 en su libro *Estética Relacional*, definiéndola como:

“Conjunto de prácticas artísticas que toman como punto de partida teórico y práctico el conjunto de las relaciones humanas y su contexto social, más que en un espacio autónomo y privado” (2006, 142). El arte relacional realizado sobre todo en galerías y museos propone encuentros cara a cara en los que el público es parte protagónica de la obra, micro comunidades momentáneas, según Bourriaud.

Este autor ubica su teoría en una tradición marxista y entiende la obra de arte relacional como intersticios – según el concepto descrito por Marx, modos de intercambio no previstas por el capitalismo- es decir, una práctica que propone formas no esperadas de relaciones sociales, en este contexto urbano en el que el contacto humano cotidiano ha quedado limitado por dispositivos que lo mediatizan y diseñan: “crear espacios libres, duraciones cuyo ritmo se contraponen al que impone la vida cotidiana, favorecer un intercambio humano diferente al de las zonas de comunicación impuestas” (Bourriaud 2006, 16). Este no es un espacio de representación sino que de inserción en el espacio social en el que “el artista debe asumir los modelos simbólicos que expone” (Bourriaud 2006, 17).

Sin embargo, Bourriaud parte de una preocupación por la mediación y control de las relaciones humanas como un espacio más de consumo, evocando un mundo globalizado, conectado y urbanizado que ha aumentado las posibilidades de comunicación. Es una teoría, por tanto, que funciona solo para explicar una zona geográfica social y política específica de la práctica relacional. Las propuestas de los artistas que cita en *Estética relacional* son para él una respuesta ante esa estandarización y mediación de las relaciones sociales, “la realización artística aparece hoy como un terreno rico en experimentaciones sociales, como un espacio parcialmente preservado de la uniformidad de los comportamientos” (Bourriaud 2006, 8). Antes esto se pregunta: “¿Es posible generar relaciones con el mundo, en un campo práctico – la historia del arte- tradicionalmente abocado a su representación?” (Bourriaud 2006, 8).

Lo que presenta Bourriaud como estética relacional “no es una teoría del arte sino una teoría de la forma” (2006, 19), de la forma visual a la forma relacional, en la que ya no se mide la eficacia de la obra en la construcción de un objeto o una acción para ser observada sino en el

modo de establecer o proponer esas relaciones-intersticios. Podríamos establecer un punto de encuentro entre la teoría de la forma presentada por Bourriaud y el giro etnográfico del arte de Foster, ambos analizan el mismo fenómeno sin embargo este último articula preocupaciones de la antropología –disciplina entrenada en el estudio de las relaciones humanas- y alerta los conflictos de estas formas del arte.

Claire Bishop, historiadora del arte radicada en Londres, considera que los artistas atendidos por Bourriaud producen relaciones desancladas de un contexto específico, más interesados en la estética de estas que en explotar sus posibilidades críticas (Bishop 2012). Bishop propone una mirada diferente al giro social, resaltando el potencial político de la participación en sus libros *Participation* (2006) y *Artificial Hells: Participatory Art and The Politics of Spectatorship* (2012). Ella lo denomina arte participativo –participatory art- (2012) y es alrededor de la participación –teniendo estas prácticas artísticas como principal material y medio a las personas- que desarrolla su investigación. Mientras para Nato Thompson -curador y director de *Creatives Times*, un evento enfocado en arte social- en California son prácticas sociales (2011). Este tipo de producción se puede encontrar bajo disímiles nombres según el autor o hasta su locación geográfica: arte comunitario, comunidad experimental, arte dialógico, arte literal, arte intervención, arte de participación o arte colaborativo (Bishop, 2011). Lo que caracteriza estas producciones, según Bishop, es que la triada artista-obra-espectador es reconsiderada: el artista no hace objetos sino que produce situaciones, la obra es entendida como un proceso de larga duración sin un principio y final claros y la audiencia pasa de espectador a co-productor o participante. La autora señala que el arte participativo que en los 90 era periférico en el mundo del arte, hoy es un género más, premiado e incorporado al mundo académico de manera global.

En las propuestas de arte participativo y sus antecedentes está presente la pretensión de presionar ante las formas de producción y consumo capitalistas en el arte, uno de los dilemas presentados por Marcus y Myers en *The Traffic in Culture*. Este a su vez es el tipo de práctica con intenciones de acercarse a métodos etnográficos analizadas por Foster. Sin embargo a pesar de que en las características descritas por Bishop podríamos encontrar puntos familiares con la práctica etnográfica, esta autora no hace referencia a la antropología en sus textos, no por desconocer autores interesados en abordar la relación arte-antropología, como es el caso de Foster, altamente reconocido en el mundo del arte. Si no por hacer referencia a las ciencias sociales en general sin comprometerse con discursos y métodos específicos, que ciertamente

harían más productivo su acercamiento a otras áreas del conocimiento. Así a pesar de la existencia de la discusión alrededor de este intercambio, escoge ignorarlo o por lo menos generalizarlo, apoyándose principalmente en referencias a las prácticas artísticas del siglo XX –no solo de artes visuales, sino que también del teatro-.

Bishop enmarca estas prácticas en una postura marxista y post-marxista del arte que busca una producción crítica en contra de la alienación del entretenimiento como fin último y de la separación del trabajo en profesionales especializados y obreros. Ella encuentra “un retorno a lo social” en estas prácticas, revisando varios momentos históricos en los que esta crítica social se ha evidenciado en el mundo del arte bajo el precepto de “repensar el arte colectivamente”. Se hace evidente que este retorno a lo social, esta necesidad de repensar la relación arte-sociedad –su producción, consumo y debate- tiene ante todo un carácter político y apela a sus potencialidades para encontrar modos de reconfigurar la sociedad.

De los temas que más preocupan a Bishop en su último libro *Artificial Hell* están las disputas entre calidad y equidad, autoría individual y colectiva y “(...) la continua lucha para encontrar equivalencias artísticas a posiciones políticas” (2012, 3). También menciona puntos metodológicos de interés para la investigación de arte comprometido con las personas y procesos sociales.

Primero plantea el conflicto de la incapacidad de la documentación presentada por este tipo de práctica de evidenciar su concepto, contexto y dinámica afectiva. Este arte tiende a valorar elementos invisibles a la documentación y de larga duración, dependiendo más de la participación directa y no mediada por la documentación para ser comprendida en su totalidad, según Bishop. También destaca que estas prácticas participativas que pretenden un compromiso con lo social necesariamente son analizadas y producidas a partir de conceptos y modelos pertenecientes a las ciencias sociales: comunidad, agencia, empoderamiento, democracia entre otros. En este debate entre arte y académica, los críticos y curadores juzgan exigiendo propuestas de nuevas lenguas para cuestionar contradicciones sociales y formas de representación y acusan a las ciencias de mantenerse en categorías existentes. Mientras que las ciencias sociales dudan sobre la posición ética y la real eficacia de estas prácticas bajo la exigencia de cambio social no solo de relevar o reflejar un conflicto. Nuevamente siguiendo la dirección a la que apunta Foster la relación entre arte y ciencias sociales no parece ser de intercambio sino de disputa de territorios de conocimiento y acción.

Un segundo conflicto metodológico que menciona es que estas prácticas no tienen únicamente un fin social sino simbólico y es en ese terreno donde las ciencias sociales –positivistas- se hacen menos útiles. Según Bishop esto implica la búsqueda de nuevos métodos de análisis de este tipo de práctica, no puramente visual, no solamente social. La autora propone para su investigación la filosofía política, historia del teatro, estudios de performance, política cultural y arquitectura. Bishop considera que es imposible direccionar adecuadamente las prácticas de arte social sin este giro interdisciplinario y que es precisamente dicho giro una de las ambiciones de este tipo de arte.

Un tercer conflicto es respecto a la calidad de las obras, los artistas en el giro hacia lo social consideran que atender la calidad de la obra es responder a categorías de mercado. Bishop redirecciona este juicio de valor alrededor de la calidad de la obra hacia un modo de “(...) entender y clarificar nuestros valores compartidos en un momento histórico dado” (2012, 8). Es decir, la estética de estas prácticas- que funciona en un régimen experimental propio- no debe ser atendida como un estilo formal –como es abordado por Bourriaud- sino como un modo de “reforzar las experiencias sociales y artísticas” (2012, 8).

La investigación de Bishop se dirige a una de las preocupaciones compartidas en el panorama sobre arte social y antropología visual: generar un nuevo vocabulario y método para atender los conflictos alrededor de la autoría (individual vs colectiva), la participación (espectador activo vs pasivo) y vida real vs arte-retórica, centrada no solo en el proceso sino en el significado de lo producido, lo cual es finalmente el resultado que aglutina autor y participante. La investigación de Bishop es también una crítica al arte participativo en la que no solo se sostiene la relación lineal arte participativo-inclusión política. Para Bishop si la meta de las prácticas participativas es el cambio social deben asumir otras instituciones, faltan objetivos sociales y artísticos claros, la relación con un proyecto político que sí tuvieron las primeras vanguardias.

En esta panorámica general he analizado discusiones coincidentes entre arte y antropología, así como contradicciones y distancia en los objetivos de ambas áreas. Generalmente el diálogo no ha sido de intercambio sino más bien de crítica o en todo caso ha tenido el objetivo de arrastrar a cada espacio de producción elementos de interés para potenciar prácticas particulares. Esta es una situación que persiste actualmente, sin embargo, hay que destacar la utilidad de estos intercambios para pensar en preocupaciones compartidas sobre autoría, participación y formas-métodos. Retomando a Foster, el arte y la academia han tenido una

historia en común, una agenda política de izquierda que ha sido intencionalmente trastocada pero que es potencialmente restaurable.

3. Metodologías, cruces productivos entre arte contemporáneo y antropología visual

Un grupo de autores desde la antropología visual se han concentrado en experimentos metodológicos atendiendo a formas específicas del arte contemporáneo. Por otro lado desde las artes visuales se han propuesto nuevos modelos de análisis para las prácticas de arte contemporáneo, aunque no bajo el nombre de métodos, sí motivados por preocupaciones cercanas a las de sus colegas de antropología visual. En ambos casos hay una preocupación por proponer nuevas formas que respondan a las actuales condiciones de las relaciones sociales. Sin embargo de ambos lados se reitera que los objetivos de sus campos son diferentes, a pesar de las motivaciones por intercambiar métodos de trabajo.

Casi todos los autores provenientes del mundo del arte hacen referencia a Guy Debord y su predicción sobre las condiciones a las que nos llevaría la espectacularización de las relaciones sociales y miran a las vanguardias de siglo XX para recurrir a soluciones metodológicas que a la vez son políticas. Proponen una actitud ante, por ejemplo, el poderoso mercado del arte o el elitismo que aleja al arte de la vida cotidiana. Por su lado un nicho particular de la antropología visual ha dirigido sus preocupaciones principales a experimentos metodológicos concentrados a su vez en un descentramiento del trabajo de campo, de la escena del encuentro malinowskiana y en la persistente linealidad narrativa de los textos etnográficos. Esto implica un replanteamiento medular para entender conceptos metodológicos claves de la antropología: la etnografía, el trabajo de campo y la tan mencionada observación participante. Estas son las obsesiones principales que he detectado en nichos particulares de ambos campos, pretendiéndose soluciones en posibles intercambios metodológicos.

3.1 Lo etnográfico

Tim Ingold, antropólogo escocés, en su artículo *That's enough about ethnography!* (2014) problematiza la definición de etnografía tomando en cuenta el uso excesivo de este concepto no solo por antropólogos, sino que por otros campos, sin llegar a cuestionarlo o definir a que se refieren, sino más bien convirtiéndolo en un lugar común. “Considero que este sobreuso [del concepto de etnografía] está haciendo un gran daño a la antropología, atrasándola mientras otros campos de estudio siguen adelante, y esto está evitando que nuestra disciplina

tenga el tipo de impacto en el mundo que merece y el mundo tan desesperadamente necesita” (Ingold 2014, 383).

Para Ingold la llamada etnograficidad no es intrínseca al encuentro durante el trabajo de campo y al método utilizado allí. La etnografización del encuentro ocurre “a través de una conversión retrospectiva de lo aprendido, recordado y anotado lo cual funciona como pretexto para algo más juntos. Este propósito ulterior, oculto para las personas que encubiertamente son registras como informantes, es documentar” (Ingold 2014, 386). Esto implica estar al mismo tiempo en una doble posición, viviendo y describiendo en la que Ingold encuentra una distorsión llamada *schizochronic*. Se refiere a la condición que adquiere el encuentro al ser denominado etnográfico: “es consignar lo incipiente –lo que está a punto de pasar en relaciones desdobladas- al pasado temporal de lo ya acabado” (Ingold 2014, 386).

El trabajo de campo etnográfico es acompañado y relacionado usualmente por la observación participante, una práctica de correspondencia e intersubjetiva que exige vivir no atentamente sino intencionalmente: “estar atento a personas y cosas, aprender de ellos, y seguirlos en precepto y práctica” (Ingold 2014, 387). Esta acción de atención y aprendizaje lleva a Ingold a referirse a la observación participante como una práctica en la que es experimentada la educación, en cuanto todo punto de vista inicial es puesto en cuestión, llegándose a una transformación de quién está inmerso en ella. Ingold insiste en la sustitución de etnografía por educación como propósito de la antropología (Ingold 2014, 388).

El autor presenta una oposición entre observación participante y etnografía, en cuanto, la primera es una práctica de correspondencia, lo cual implica vivir atentamente con los Otros y ser transformados en un proceso de aprendizaje en el que el tiempo avanza, llegando a la educación como propósito de la antropología potencialmente. Mientras que la segunda, la etnografía, es una práctica de descripción y conlleva documentación, imponiendo un tiempo pasado a lo que es vivenciado y una finalidad al aprendizaje, la de obtener resultados. La etnografización de la observación participante, la involucra en una experiencia *schizochronic* que corrompe sus posibilidades de aprendizaje, hiendo de la correspondencia a la descripción (Ingold 2014, 390).

La distinción entre antropología y etnografía lleva a Ingold a aclarar que la etnografía no es un método y la antropología el momento de producir teoría escrita, sino que no dejamos de producir etnografía y teoría a la vez: “(...) el etnógrafo escribe, el antropólogo –un observador en correspondencia- piensa en el mundo” (Ingold 2014, 391). De hecho, si entendemos

método como un grupo de pasos a seguir esto es contrario al argumento de Ingold en su artículo. Si la antropología se trata de vivir en correspondencia no hay un protocolo para ello, es más bien “(...) ser conocedor del pasado, ajustarse armónicamente a las condiciones del presente y ser especulativamente abierto a las posibilidades del futuro” (Ingold 2014, 391).

Hay claramente una relación entre estos tres conceptos: etnografía, antropología y observación participante que ha sido rota, en una separación de la realidad y la imaginación, vinculando la práctica con la etnografía y la antropología con la teoría:

La etnografía, cuando es volteada, no es más etnografía sino que correspondencia educacional de la vida real. Y teoría, cuando es volteada, no es más teoría, sino una imaginación nutrida por compromiso observacional con el mundo. La ruptura entre realidad e imaginación- una anexada a hechos, la otra a teoría- ha sido la fuente de muchos estragos en la historia del conocimiento (Ingold 2014, 393).

En su artículo Ingold brinda una problematización de conceptos medulares para mi investigación estableciendo nuevas posiciones en sus relaciones y propósitos. En función de potenciar un posible intercambio metodológico entre arte y antropología contemporánea, etnografía, conocimiento antropológico, método y observación participante son pensados desde el lugar propuesto por este autor.

3.2 El trabajo de campo multi-situado y la yuxtaposición

Marcus ha sido uno de los investigadores que más esfuerzos ha dedicado a la búsqueda de nuevas formas metodológicas para la antropología. Ha creado *The Center for Experimental Ethnography*, primero en Rice University y luego en la Universidad de California, Irvine, donde investiga el proceso en artes aplicadas en función de prácticas antropológicas, a pesar de que la academia sigue cerrada a estos experimentos (Schneider y Wright, 2010). Este autor es fundamental para esta investigación. Su análisis de prácticas artísticas no propone un acercamiento al arte como objeto de estudio -una antropología del arte- sino que busca un intercambio colaborativo entre ambos campos para propiciar la utilización de nuevas metodologías y por tanto nuevas formas de producir conocimiento antropológico.

“La idea de que la etnografía es un experimento” (Marcus, 2010, 273) ha seguido evolucionando con nuevas propuestas: la re-funcionalización del trabajo de campo con el paso de su condición *site specific* a multi-situado (Marcus, 2010, 273), nociones pertenecientes inicialmente a las artes visuales como intervención y mediación (Marcus, 2010, 274) diseño,

montaje, trabajo en colaboración, yuxtaposición, instalación y curaduría (Marcus y Elhaik, 2012) presentes hoy en la discusión sobre las posibilidades de la etnografía y el trabajo de campo. Sobre la incorporación de estas nociones Marcus dice: “Es justamente este tipo de mezcla la que mejor expresa, representa y profundiza la condición de producir conocimiento antropológico después de *Writing Culture*” (Marcus y Elhaik, 2012, 92).

Partiendo de una crítica a la escena del encuentro malinowskiana, Marcus reconoce un débil diseño de los métodos a utilizar en el campo y en la escritura de textos etnográficos y hace evidente la urgencia de pensar a profundidad dichos métodos para un sujeto e investigador contemporáneo. Después de haber participado protagónicamente en *Writing Culture* como un primer momento de cuestionamiento de los métodos de escritura etnográfico, tomando en cuenta ética, política y poética, ahora piensa en las nuevas condiciones de la antropología. Su interdisciplinariedad y nuevas funciones del conocimiento etnográfico más allá de archivar información, concentrándose en el trabajo de campo- y en todo caso tomando en cuenta la escritura etnográfica sumergida en este-.

Marcus en el 2010 se está preocupando por espacios sin cubrir del método etnográfico. Esto lo lleva a pensar en general en el diseño de las prácticas de investigación, que implica una re-imaginación del trabajo de campo en sí y “Esto es un problema de estética más que de métodos como los concebimos tradicionalmente” (2010, 266).

La más interesante y urgente pregunta teórica en antropología hoy es precisamente sobre su distinción tecnológica o estética en la forma dada al conocimiento, su cultura histórica de métodos distintivos y como son conformados, inhibe o alienta lo que la naturaleza de la antropología es para su público, sus colegas interdisciplinarios y quizás más importante para la propia comunidad de la disciplina (2010, 266).

No se trata de sustituir el trabajo de campo por otras prácticas o conceptos sino de reformarla ante una escena de investigación a la que han entrado nuevas variables, atendiendo el trabajo de campo como tecnología, conocimiento y estética (Marcus 2010).

Una de las primeras propuestas de Marcus fue el trabajo de campo multi situado, lo cual no se trata de muchos períodos de trabajo de campo malinowskiano sino que “implica construir el trabajo de campo como un imaginario social simbólico con ciertos postulados relacionales entre cosas, personas, eventos, lugares y artesanía, y literalmente un itinerario multi-situado

como un campo de movimientos que emerge en la construcción de esos imaginarios” (2010, 268). Esto lo lleva a plantearse la yuxtaposición de lugares: “literalmente el trabajo de campo con este imaginario traído a lugares yuxtapuestos que demuestran cierta conexión o relación y la significación cultural que ellos cargan sobre el mundo o mundos en intercambios” (2010, 268).

Es decir, relacionando ambas posibilidades, la significación o el conocimiento etnográfico surge precisamente del intercambio por yuxtaposición de los imaginarios sociales sobre los que se ha construido el trabajo de campo multi-situado. Como consecuencia, al redefinir la escena de encuentro hay también una reformulación de aquel aquí y el ahora en Otro lugar (Marcus 2010).

Marcus propone mirar al arte, el cine y el teatro para encontrar ejemplos de estas nuevas características en función de la re-funcionalización del trabajo de campo. Se refiere a una relación metodológica entre la etnografía actual y esos esfuerzos de las vanguardias de siglo XX por vincularse a la vida cotidiana directamente más allá del gesto simbólico históricamente exigido al arte. Estas prácticas sociales con una agenda política de izquierda que también intenta hoy reformularse -presentado antes desde la teoría de Bishop y Bourriaud-. La búsqueda de ambas áreas encuentran un punto de encuentro en sus intereses y por tanto se presenta como productivo el intercambio.

Por otro lado, Marcus hace una crítica al acercamiento de Foster a las prácticas de arte en el giro etnográfico, aclarando que la limitación de Foster fue tomar en cuenta una etnográfica pre-80, aún no problematizada- refiriéndose a los planteamientos de *Writing Culture*-. Esta relación que Marcus propone con el arte, es por supuesto pensando en esa nueva condición de la etnografía post 80, por tanto recurre a las prácticas de arte social analizadas por Foster desde el escepticismo. La exploración en los modelos de investigación de este tipo de práctica artística -que de antemano ha pensado en la etnografía y el trabajo de campo- puede ser de utilidad para la antropología visual. Estos ejemplos de modos experimentales de hacer trabajo de campo desde el arte para ocupar la escena del espectáculo son los que Marcus propone para “articular sistemáticamente cambios en la mítica escena del encuentro en la investigación de la antropología contemporánea” (Marcus 2010, 270).

Es precisamente a estas articulaciones metodológicas útiles tanto para el arte como para la antropología a las que pretendo aportar con esta investigación, desde aquí, contribuyendo

primeramente al cruce de diálogos entre autores con preocupaciones coincidentes pero que se mueven en diferentes esferas.

3.3 Lo colaborativo

Schneider y Wright autores de tres volúmenes que han dado continuidad a la investigación sobre la relación arte contemporáneo y antropología visual, en su libro *Anthropology and Art Practice* (2013) profundizan en las metodologías utilizadas en prácticas artísticas específicas. En *Ways of Working*, primera parte del libro, enfatizan precisamente la importancia de las maneras en que son realizados y presentados los procesos de trabajo tanto en el arte como en la antropología y más importante, el cruce entre ambos. Este libro presenta una exploración crítica de colaboraciones entre artistas y antropólogos, con el objetivo de contribuir con la construcción de estas maneras de trabajo en común. La publicación presenta una discusión productiva tanto para artistas interesados en prácticas colaborativas y procesos a largo plazo como para antropólogos visuales interesados en la búsqueda de nuevas metodologías atendiendo a las artes visuales. Son presentadas de hecho, colaboraciones entre artistas y antropólogos, efectivas para ambas áreas. No es la crítica, análisis o planteamientos teóricos desde un lado hacia el otro sino que la puesta en marcha de la propuesta colaborativa entre dos nichos específicos que sin duda comparten preocupaciones alrededor de sus metodologías.

Los autores introducen y ejemplifican algunas opciones metodológicas que exploren un intercambio profundo y no una simple yuxtaposición de herramientas: “como editores hemos hecho una selección subjetiva de practicantes quienes, para nosotros, representan particulares retos y productivos compromisos con intercambio entre arte contemporáneo y antropología” (Schneider y Wright 2013, 2). Los proyectos presentados tienen resultados abiertos, consideran mucho más importante el proceso de trabajo “con personas y materiales en situación etnográfica” (Schneider y Wright 2013, 4) que un producto terminado. Procesos de larga duración que llevan a la colaboración y al replanteo constante de la obra-investigación y su presentación final.

Schneider y Wright parten del argumento de que tanto en la antropología como en las artes contemporáneas, las preocupaciones actuales no están enfocadas en cambios estilísticos sino en repensar patrones convencionales y elicitación de respuestas de la audiencia (2013, 8). Teniendo como punto central al público y su participación activa como constructor de significado, la

colaboración con otros campos y con el público- directo y secundario- se vuelve fundamental. Esta es una de las palabras más presentes en prácticas que pretenden un compromiso social.

Estos autores consideran que este término ha sido utilizado para referirse a prácticas “abrumadoramente positivas”, haciendo referencia al libro *Estética Relacional* de Bourriaud. Habría que preguntarse cuál es la intención de la utilización del concepto y la práctica colaborativa en la interacción con el Otro. Pensando además en los ejemplos de la propuesta de Bourriaud en la mayoría de los casos de corta duración y por tanto con menos posibilidades de problematizar temas de colaboración y participación. Alrededor del tema de la colaboración en las prácticas artísticas Bishop se problematiza más profundamente las implicaciones del encuentro propuesto desde el arte, frente a las presentaciones positivas que informan la teoría de Bourriaud.

Schneider y Wright apelan a la “fricción esencial”, “la tensión inherente en las relaciones sociales, necesario para cualquier tipo de diálogo genuinamente democrático o político” (2013, 11). Esto debe quedar en las obras, debe ser propiciado por la práctica de los artistas interesado en el encuentro con el Otro, alejándose de la inocencia de la positiva convivencia que guía la teoría de Bourriaud. Este sería el sentido de la colaboración asumido por Schneider y Wright.

Un planteamiento central de los autores respecto a estas búsquedas metodológicas es que el acercamiento entre antropología y arte está trascendiendo la idea de la práctica etnográfica para encontrarse en un plano teórico, que en potencia permite el compromiso útil para las dos áreas desde diferentes nociones y discusiones, sin dejar de lado lo etnográfico.

3.4 La práctica curatorial

Diseño curatorial en la poética y política de la etnografía actual (2012) presenta un diálogo entre Marcus y Elhaik sobre el futuro metodológico de la antropología visual y las nuevas propuestas para continuar con la experimentación etnográfica.

El interés de la generación post Writing Culture – Elhaik- ya no es la discusión postmodernidad versus modernidad y el descentramiento y descolonización de las categorías manejadas por la antropología estadounidense, sino que en el contexto posterior al 11 de septiembre –caída de las Torres Gemelas en EUA- las preocupaciones se giraron hacia cuestiones políticas y es “un equilibrio tenso entre lo epistemológico-político y lo ontológico-

experimental-formal” (Elhaik en Marcus y Elhaik 2012, 92) lo que se pretende en este momento.

Partiendo de esta nueva posición Elhaik propone la práctica curatorial como práctica etnográfica, una posibilidad de investigar pensando en el homólogo y no en la alteridad radical. La afinidad como una oportunidad de poner en cuestión el momento transcultural que establece la típica relación norte-sur. Se refiere a una práctica curatorial que funciona como investigación, proceso y tecnología, no como momento posterior al trabajo de campo. Asumir esta práctica como forma de investigación implica un trabajo intermedial y con múltiples espacios en diálogo: galerías, estudios de artistas, salas de presentación. Aquí entran las posibilidades de la instalación como un medio que permite la entrada no lineal de diferentes canales, niveles y formatos de información.

La práctica curatorial como etnografía implica “una agencia doble”: el de antropólogo y curador, pasar de un estatus a otro durante el trabajo de campo. Aquí hay además un cambio temporal, el curador como antropólogo tiene ciclos más largos de trabajo, lo cual a su vez lo lleva a entender y sentir esta práctica como un modo de intervenir espacios específicos. Así la práctica curatorial deviene expandida a través del trabajo de campo. “La práctica curatorial, como la práctica de montaje (...) es una forma ampliada de práctica antropológica” (Elhaik en Marcus y Elhaik 2012, 97).

El trabajo curatorial como lo describe Elhaik es colaborativo, es de montaje y es multimediático, funcionando la curaduría como el montaje del montaje –de obras-. “Una forma de producción teórica que gradualmente desplaza a la figura emblemática del trabajo de campo mediante el trabajo curatorial” (Elhaik en Marcus y Elhaik 2012, 101). No se trata solamente de experimentación mediante formas prestadas del arte, sino que de reconceptualizar el método en sí mismo en función de una práctica de relacionamiento con los otros, descentrada y productiva en términos etnográficos.

4. Metodologías desde las artes visuales

La propuesta de la revista *Field: A Journal of Socially-Engaged Art Criticism* es otro ejemplo de la actual urgencia de las búsquedas de nuevas metodologías a partir de la relación de las artes visuales con las ciencias sociales. En la declaración editorial para su primer número, abril de 2015, Grant Kester, teórico del arte, considera que el giro a la participación no es único del arte contemporáneo sino que está relacionado con el interés de nuevas formas de

participación política. Es de interés para mi investigación la relevancia que para Kester tiene el intercambio metodológico con otras disciplinas: “las búsquedas metodológicas que gobiernan el arte contemporáneo crítico están mal equipadas para responder a las preguntas que este trabajo [el ejercicio crítico desde el arte] plantea” (Kester 2015, 4). Lograr este objetivo de posicionamiento no solo crítico sino de resistencia requiere acercarse a las ciencias sociales “(...) que tiene modelos más robustos de investigación de campo y una sensibilidad a las complejas funciones de interacción social en el micro y macro nivel político” (Kester 2015, 4). Es decir, para Kester la relación metodológica del arte y las ciencias sociales se hacen medulares.

En la misma revista Gregory Scholette, historiador del arte de EUA, en su artículo *Delirium and Resistance after The Social Turn*, duda sobre la celebración de las prácticas sociales por la academia y fundaciones de arte. Enmarca su análisis en el contexto financiero del mercado del arte, florecido durante la crisis del 2007-08.

Scholette sospecha que una de las razones para la asimilación de estas prácticas sociales es su bajo costo, acompañado a la vez, de una motivación del público del arte por este. Lo cual lo hace efectivo en el contexto del arte estadounidense, dependiente de las instituciones privadas a falta de financiamiento público y de discurso de izquierda. Además, para este autor los códigos del arte contemporáneo se han convertido en los códigos del mercado y esta sería otra razón para entender la asimilación de las prácticas sociales por el mainstream del mercado del arte.

Plantea una relación sin dudas entre el surgimiento de las prácticas sociales y el decaimiento de la infraestructura social, la pregunta que se hace es ¿Por qué este giro social en esta coyuntura histórica? Viendo una paradoja en ello que no se resuelve con la idea del activismo cooptado. El autor propone una re-examinación de la teoría, la historia y el horizonte político del arte socialmente comprometido, en un intento por reiniciar el sistema o al menos traer a debate el ascenso paradójico de las prácticas sociales en un mundo socialmente deficiente.

Scholette enfocado particularmente en la escena del arte estadounidense presenta un panorama crudo sobre la presencia protagónica y creciente atención a las prácticas de arte social tanto por la academia como por instituciones de arte. Incita a no asumir de manera inocente la presente efervescencia de formas de arte que en sus inicios representaron una posición de resistencia ante los grandes espacios de legitimación.

Por otro lado Boris Groys, historiador del arte de la antigua Alemania socialista, discute sobre estas formas en las que son presentadas las prácticas sociales. En su texto *La obra de arte en la era de la biopolítica, de la obra de arte a la documentación de arte* (2008) plantea que cada vez es más creciente la presencia de la documentación de obras y no de la obra en sí en galerías y museos. En estos casos la obra no es la documentación sino la acción, la práctica en sí misma, referenciada a partir de la utilización de varios elementos- fotos, videos, dibujos, notas- . Por tanto lo que tenemos en los espacios de exhibición es el cadáver de la acción, solo posible de conocer en su forma viva mediante la participación directa. Entonces se pregunta ¿Cómo presentar este tipo de prácticas sociales? ¿Cuál es la forma adecuada para dar cuenta de esta condición temporal? ¿Es posible recordar estas acciones a través de la documentación, presentizar un suceso?

La discusión de Groys es metodológica, su preocupación principal es lo problemático de pretender la presentización de prácticas de arte complejas. “Procesos prolongados y complicados de discusión y análisis, de una creación de situaciones de vida insólitos, de una investigación de la recepción del arte en diferentes culturas y medios, de acciones artísticas motivadas políticamente” (2008, 167).

Entender la documentación referencial como obra, como finalidad, es negar la temporalidad del proceso. “al presentar el arte como resultado final de una vida, borran definitivamente esa vida como tal” (2008, 168). La documentación debe apelar a la vida misma, a la praxis y al hacerlo, nos dice Groys, al documentar la vida misma el arte se vuelve biopolítico. Ubica este tipo de práctica y su documentación en la era de la biopolítica, en “la que la vida misma ha devenido objeto de conformación técnica y artística” (2008, 168). El tiempo de la vida es regulado artificialmente, es entonces un tiempo artificialmente producido. En el caso de las prácticas artísticas también diseña un tiempo que es registrado, este afán de creación de un tiempo a través de técnicas artísticas es una decisión política.

Ante este escenario Groys plantea que la principal herramienta para dar cuenta de ese tiempo artificial en el arte es la documentación burocrático-tecnológica, que utiliza elementos como: planificaciones, ordenanzas, informes de investigación, sondeos estadísticos y bocetos de proyectos (2008, 171). Con estos elementos se produce este tiempo artificial en la obra, lo cual es una decisión política.

Entonces queda en manos de estas documentaciones la posibilidad de convertir lo artificial en natural a través de un elemento que para Groys es fundamental: la narración, la inscripción en

la historia de un acontecimiento. Mientras la práctica construida desde el arte, no esté inscrita en la historia – a través de la narración- no tiene la cualidad de algo vivo y así regresamos a una de las obsesiones del arte del siglo XX, la relación arte –vida.

Ahora, para Groys el dilema sigue siendo cómo mostrar los acontecimientos construidos por las prácticas artísticas e inscritos en la vida. La documentación logra referenciarlos pero queda fuera ese elemento fundamental de la narrativa que es el tiempo. Groys encuentra la solución en la documentación colocada en formato instalativo, lo cual incluye una nueva variable, el espacio. La inscripción en el espacio, dice Groys efectúa “lo mismo que la narrativa en el nivel del tiempo: la inscripción en la vida” (2008, 180). Es la posibilidad de ubicar en un aquí y ahora, localizar, la documentación de una práctica fuera de su contexto original. “La documentación de arte, que per definitionem se compone de un material de imagen y de texto que es técnicamente reproducible, adquiere, pues, mediante la instalación, un aura – según Benjamin- de original, de vivo, de histórico” (2008, 181).

La discusión de Groys gira hacia las posibilidades políticas de inscribir en una narración, localizar la documentación de las prácticas artísticas y así acercarlas a la vida. Su preocupación parece girada entorno a otro debate del arte del siglo XX, la originalidad, pero con el propósito de comentar lo decisivo de inscribir la documentación de arte en una narrativa histórica. Estas discusiones alrededor de la documentación y su efectividad para dar cuenta de las prácticas registradas es uno de los puntos fundamentales en relación al intercambio metodológico entre arte y antropología visual, siendo una preocupación coincidente para ambas áreas.

Loreto Alonso, artista y teórica del arte madrileña, en su tesis doctoral *Poéticas de la producción artística a principio de siglo XXI* (2012) presenta cuatro modelos que para ella definen la poética artística de las prácticas de principio del siglo xx: la distracción – la producción y recepción desde el movimiento, la desobediencia –refiriéndose a la autonomía y la posibilidad de disentir- , la precariedad –no sólo como imposición sino como ámbito de creación- y la invertebrabilidad – formas de organización metafóricamente relacionadas con características biológicas- (2012, 6).

Alonso no plantea modelos que se adjuntan a los de la historia del arte, tampoco tiene la pretensión de presentarlos como la única opción para analizar las prácticas artísticas de principio de siglo XXI, sino que son posibles “modelos constructivos para el presente y el futuro” (2012, 14). Es de interés que cada uno de los modelos es conformado atendiendo a

modelos metodológicos de otras disciplinas: psicología-distraído, sociología-desobediente, pensamiento político-precario y biología-invertebrados. En cuanto a sus pretensiones aclara: “(...) capaz de sugerir más que explicar, pretendiendo inspirar más que justificar y evocar más que ilustrar” (2012, 15). Le preocupa la representación, la participación y “la estética en los procesos de subjetivación” no solo a partir del análisis de obras en sí sino de sus “modos y condiciones productivas” (2012, 15).

Le interesa el término producción más que creación, un modo de aclarar desde el principio sus intenciones trans-interdisciplinarias. Así se trata del análisis de la producción de prácticas artísticas específicas bajo los cuatro modelos propuestos por la autora. En definitiva, entender las prácticas artísticas como parte del campo de la producción simbólica implica ampliar la idea de agente de producción a lo que se ha identificado anteriormente como receptor pasivo. Para esta autora las prácticas de arte devienen respuesta ante las transformaciones del siglo XXI.

Como en Bishop, Kester, Schneider y Wright para Alonso también se trata de buscar posibilidades políticas a través de las poéticas artísticas, una respuesta ante la administración de lo sensible (Rancière 2005). Sin embargo Alonso plantea modelos que relacionan métodos con preocupaciones teóricas y contextos de producción específicos en cuanto a transformaciones económicas y de producción. “La necesidad que tenemos de estos nuevos conceptos, apunta a la creación de nuevos discursos no sólo en las formas productivas sino también en torno a las políticas de representación, a las estéticas del conocimiento y a las poéticas de la percepción” (Alonso 2012, 22).

5. Análisis metodológicos de casos específicos

Autores del campo del arte y de la antropología han analizado prácticas artísticas para discutir su efectividad como proceso de relacionamiento y productor de significado y/o conocimiento. Aquí atiendo cuatro ejemplos de estos trabajos analíticos desarrollados desde ambas disciplinas, tomando en cuenta las posibilidades de intercambio y la problematización ante elementos como autoridad, puesta en escena, participación y etnograficidad.

Como parte de la reflexión sobre su participación en la conferencia *Fieldworks: Dialogues between Art and Anthropology* en la Tate Modern de Londres, 2003, Marcus analiza *Capital*, un proyecto de los artistas Neil Cummings y Marysia Lewandowska. En su texto

Contemporary Fieldwork Aesthetics in Art and Anthropology: Experiments in Collaboration and Intervention (2010) propone aportes para una re-funcionalización del trabajo de campo.

En *Capital* los artistas crearon una analogía entre la Tate Modern de Londres, el museo de arte contemporáneo más importante de esta ciudad, como referente del valor simbólico del mercado del arte y el Banco de Inglaterra como referente de la economía internacional, regulador del valor de préstamos y débitos. Los artistas “(...) querían sugerir una relación simbólica entre la Tate y el Banco de Inglaterra” (Marcus 2010, 272) como dos espacios que establecían relaciones económicas, uno de manera explícita como su único fin -el banco- y otro como institución cultural primeramente pero ampliamente sustentado y dinamizador del mercado del arte -La Tate-. Para este proyecto fue más importante el proceso de investigación, concretándose para la escena del espectáculo en un gesto: la entrega a visitantes aleatorios de una fotografía sobre la investigación que implicó *Capital*.

Para Marcus estas prácticas artísticas muestran hacia donde el trabajo de campo pudiera evolucionar como práctica de investigación. Algunos elementos que rescata de la intervención de los artistas en Londres son: la posibilidad del paso de un encuentro de lugar específico al trabajo de campo multi-situado utilizando la yuxtaposición de situaciones escaladas como experimento etnográfico; la intervención y la mediación como reemplazo de la etnografía textual; el trabajo colaborativo situado como “compensación estética por la pérdida de la escena malinowskiana del encuentro” (2010, 273). Este nuevo encuentro en el trabajo colaborativo del campo multi-situado es “con un colega intelectual hallado” que a su vez es sujeto de estudio.

Por otro lado en su análisis el autor califica el trabajo colaborativo de los artistas como “superficial, menos paciente y constante que lo habitual en la antropología” (2010, 275). Marcus encuentra que la investigación no estuvo suficientemente comprometida, no logra una intervención realmente crítica dentro y para los propios artistas. “Mientras el proyecto fue muy etnográfico en su núcleo, sus ideas estuvieron irónicamente distante y fueron altamente teóricas” (2010, 272). Sin embargo a su vez aclara que los fines del arte no son los mismos, ni deben ser confundidos con los de la investigación etnográfica. Para Marcus “la práctica antropológica de trabajo de campo no es solo una tecnología de métodos, sino que una estética de métodos también (...)” (2010, 272). El análisis de casos provenientes del arte contemporáneo pudiera aportar a la re-funcionalización del trabajo de campo no solo como tecnología sino como estética.

Grants Kester en *Lessons in Futility: Francis Alÿs and the Legacy of May '68* (2009) hace un análisis de una de las obras del artista titulada *La fe mueve montañas* (2002), en el cual presenta la tensión entre el paradigma textual (Kester 2009, 5) - la producción de un objeto o imagen a ser consumida por el público - y prácticas del arte que pretenden destacar tensiones sociales. Alÿs, artista belga, radicado en México en aquel momento, produce una acción colectiva en la que la supuesta intención es transformar la conciencia de los participantes, propiciar un momento de comunidad. El análisis de Kester presenta varios elementos metodológicos que cuestionan la coherencia de esta práctica y dejan en evidencia la tensión entre los paradigmas antes mencionados.

La fe mueve montañas, nombre de la acción de Francis Alÿs analizada en este texto, se trata del intento de mover una montaña, cercana un pueblo a las afueras de Lima, paleando la arena que la conforma. El artista involucra a un grupo de voluntarios quienes organizados en línea hacen un esfuerzo por mover literalmente la montaña. Mientras la acción sucede es documentada en video y fotografía, registro que funciona para ser mostrado más tarde en la escena del espectáculo del mundo del arte.

Alÿs preserva la distinción entre arte y activismo como parte de la autonomía poética de la obra, sin embargo los participantes de la obra son instrumentalizados por el artista y los residentes del lugar obviados para pasar a ser sujetos genéricos a los que se les dedica la obra y se les quita la voz. Kester da cuenta de los problemas de autoridad del artista que diseña una acción con participantes instrumentalizados para ser mostrada al mundo del arte internacional. Sin embargo el interés del autor más que sobre la ética es sobre el carácter de la colaboración en estas prácticas.

Schneider y Wright en su libro *Anthropology and Art Practice* (2013) profundizan en las metodologías utilizadas en prácticas artísticas específicas a través de la entrevista a artistas. En conversación con Raúl Ortega Ayala, artista mexicano, destacan la utilización de métodos etnográficos en prácticas artísticas de manera consciente e informada. Ayala suele involucrarse en trabajos ordinarios como los de oficinista o jardinero durante largos períodos de tiempo, un año. Menciona dos metodologías importantes en su trabajo, tomando en cuenta proximidad y distancia como variables a equalizar según el contexto de la obra.

La primera es la inmersión que implica la proximidad al contexto con el mínimo de ideas preconcebidas en busca de un conocimiento encarnado –*embodied*– sobre el lugar y las personas que participan de él, dependiendo más de la experiencia de vida propia. La segunda

metodología mencionada por Ayala es la colaboración como oportunidad de una distancia productiva. Se refiere a construir el conocimiento a través de un tercero, a diferencia del caso de la inmersión donde el conocimiento se obtiene de manera empírica. Aquí se refiere sobre todo a investigaciones que implican hechos ya pasados de los que ha quedado testimonio.

Aquí estas prácticas pueden ser entendidas como performance, arte relacional o etnografía pero ciertamente hay una coincidencia metodológica entre la antropología como disciplina y el arte como productor de valor. “(...) hay una similitud entre lo que algunos artistas hacen en términos de inmersión y el acercamiento antropológico a ello” (Wright en Schneider y Wright 2013, 99). Sin embargo a pesar de las similitudes en el proceso, el resultado es presentado de formas y bajo estatus diferentes: como obra, como ciencia.

A Ayala además le preocupa los modos de presentación de obras con interés antropológico y estético, en relación a lugares adecuados –festivales de cine, galerías- donde mostrar el resultado de los procesos, a veces más protagónico que el registro final. También se pregunta sobre el origen del financiamiento y coherencia con proyectos con un compromiso social y finalmente sus posibilidades de venta en el mundo del arte y las posibles respuestas ante ello.

En el mismo libro, Schneider y Wright también entrevistan a los artistas ingleses Karen Mirza y Brad Butler quienes han creado dos espacios que entrecruzan estrategias del arte y la antropología: *no.w.here* y *el Museo de No Participación*. En este diálogo vuelven a discutirse la utilización del concepto etnografía para describir prácticas de arte, la participación más allá de sus características positivas y la insistencia en lo colaborativo en prácticas artísticas después del giro social. *El Museo de No Participación* no sigue la estructura habitual de un museo sino que su nombre propone una crítica al modo en que han sido diseñadas estas instituciones. Este proyecto “tiene la habilidad de viajar como un lugar, un sitio, un eslogan, un banner, un performance, una noticia, una película, una intervención, una profesión (...)” (Mirza en Schneider y Wright 2013, 91).

En la posición crítica de su proyecto los artistas no buscan la negación sino los límites, contrayéndolos y expandiéndolos. Siguiendo esta línea el Museo de *No Participación* apela a la inmaterialidad del objeto artístico o al menos a alejarlo de su posición central, ante su demanda por parte del mundo del arte. El objeto pasa a estar dentro de una determinada relación social y es su proceso el colocado en el centro de atención. Entonces las categorías, los exigidos géneros en los que se encasilla cada obra son también difusos, es posible encontrar un proyecto de estos artistas en galerías o cines, como ficción o experimentación,

sobre esto dice Wright: “Ustedes llevan un espacio que trasciende cierto tipo de fronteras entre disciplinas como arte y antropología que usualmente se mantienen más separadas” (Wright en Schneider y Wright 2013, 95).

Los proyectos de estos artistas se tratan además de una postura frente al habitual carácter participativo de este tipo de propuesta, una participación violenta por excluyente en su “angustioso optimismo”- como lo llama Karen Mirza-. Asumen la no participación como la posibilidad de mostrar la diferencia, el conflicto no solo desde lo tangible sino desde la subversión, la imaginación y la insurrección. “(...) personalmente fue un real alivio crear un Museo de la *No Participación*, que permite la imaginación y posibilidades en un mundo que ha cesado, para mí, de ser sobre transformación social” (Butler en Schneider y Wright 2013, 95). A través de la intervención y la colaboración Mirza y Butler intentan interrogar la relación entre: objetos, instituciones y cuerpos en movimientos en los espacios de exhibición. Estos artistas ponen a disposición de sitios como *no.w.here* y el *Museo de No Participación* herramientas y cuestionamientos venidos tanto del arte contemporáneo como de la antropología visual en función de pensar en políticas estéticas inestables y maleables.

Claire Bishop en *Delegated Performace: Outsourcing Authenticity*, sección 8 de su libro *Artificial Hells* (2012), analiza un grupo de obras con antecedentes en el performance, solo que esta vez quienes realizan el performance no son artistas. Sin embargo a diferencia de otros campos como el cine o el teatro que también utilizan actores, generalmente para encarnar a alguien más. Las personas involucradas en estas obras performáticas son seleccionadas por su posición económica, creencia religiosa, género, profesión. Estos son significados aportados al performance, que deja de estar centrado en el cuerpo –como en los años 60 y 70- para enfocarse en las relaciones sociales propuestas en la acción. El performance delegado, denominación de Bishop, es definido como: “el acto de contratar no-profesionales o especialistas en otros campos para realizar el trabajo de estar presente y actuar [performing] en tiempos y lugares particulares en nombre del artista y siguiendo sus instrucciones” (2012, 219). Las obras performáticas que analiza Bishop destacan conflictos sociales ya existentes, gradando muchas veces los niveles éticos de las acciones.

Una de las tendencias del performance delegado, es denominada instalación viva. Dentro de esta categoría son analizadas obras de Santiago Sierra, un artista español que desde 1999 ha contratado personas en situación laboral o migratoria precaria para realizar acciones. Sus obras mostradas como instalaciones –con formas minimalistas- en galería, incluyen la

presencia de las personas de las que se evidencia su situación económica. Sus títulos son sumamente descriptivos: *Personas pagadas para permanecer dentro de una caja de cartón - Ciudad de Guatemala-* o *250 cm de línea tatuada sobre 6 personas pagadas -La Habana-*. Sierra quien ha llevado a cabo sus trabajos mayormente en Latinoamérica, ha sido criticado por replicar las condiciones de inequidad del capitalismo. Bishop destaca que el trabajo de Sierra trae atención hacia el sistema económico y su impacto, sin embargo, también explica que sus performance son organizados a través de agencias de contratación alejando al artista de las personas contratadas. Esta estrategia de trabajo evidencia distancia en las obras presentadas, haciéndolas “frías y alienantes”, según Bishop, algo percibido por los espectadores. Por otro lado destaca que Sierra es uno de los pocos artistas que incluye como parte de la obra los detalles de pago, girando por tanto el contexto económico hacia el centro de sus performance.

Bishop destaca que a diferencia del performance de la neo-vanguardia la transgresión aquí no es del cuerpo físico sino del significado social del sujeto contratado y utilizado como material. Esto desata cuestionamientos éticos acerca de la representación. Desde la teoría del arte Bishop apunta a no concentrar el análisis de estas obras como modelos sociales sino como decisiones artísticas, lo cual no implica que los artistas están desinteresados en las consecuencias éticas de sus propuestas, sino que es más productivo atender a: “(...) como esto produce consecuencias estéticas específicas y las muchas preguntas que ellos deben hacerse para articularlas” (2012, 238).

Otra de las tendencias dentro del performance delegado son situaciones construidas para videos. Uno de los artistas analizados es Arthur Zmijewski, artista polaco que suele registrar las acciones que organiza en video. Zmijewski encuentra actores significativos por su condición social, física o histórica y les propone acciones en contextos que cierran el sentido propuesto, tocando casi siempre límites éticos. Bishop analiza su obra *Them* (2007). El artista reúne en una sala cuatro grupos: la iglesia católica, jóvenes socialistas, jóvenes judíos y polacos nacionalistas. Cada grupo se auto representa gráficamente y luego son invitados a intervenir las representaciones de los demás. Al principio las intervenciones son corteses, para finalmente terminar en acciones agresivas hacia los propios integrantes del grupo. La acción es registrada en video, teniendo como antecedente la documentación de acciones –como performance y obras efímeras- de las artes visuales más que el documental. “(...) ofrece una

narrativa más problemática, menos interesada en el retrato que en el rol de las imágenes para reforzar antagonismos ideológicos” (2012, 227).

Sin embargo la postura del artista frente a estas posibilidades ideológicas es ambigua, tampoco explicita la relación que establece con los participantes a quienes ha impuesto una estructura de encuentro. El video sigue una narrativa lineal en la que va creciendo el conflicto entre ellos. Bishop apunta que al ser mostrado el video, muchos de los participantes estuvieron en desacuerdo con un final inconcluso en el que los antagonismos no se resolvían. Zmijewski está más preocupado por mostrar el conflicto que en ser fiel en la presentación documental de estas antagonías ideológicas. Sin embargo el valor de *Them*, para Bishop, no está en su efectividad como documental exhaustivo sobre la relación entre estos grupos sino en sus posibilidades para reflexionar sobre “el rol de la imagen en forjar estas identificaciones, así como un cruel paralelo sobre antagonismo social y la facilidad con la que las diferencias ideológicas devienen patrones de comunicación insolublemente bloqueados” (2012, 228). *Them* detona el conflicto y alerta sobre la construcción de la imagen sin embargo no se compromete con una posición ideológica, en ese sentido no es activo sino que registra lo provocado.

Conclusiones

En este capítulo he presentado un panorama de las relaciones entre arte y antropología, partiendo del giro textual en la antropología y el giro etnográfico en el arte y cubriendo además la discusión en su estado contemporáneo. Para ello, he problematizado planteamientos de autores de ambas disciplinas, revisando el debate de las prácticas artísticas involucradas con su contexto social, así como propuestas metodológicas venidas de la antropología visual. Para finalmente analizar casos específicos de interés para el intercambio metodológico entre arte y antropología contemporánea.

Este marco teórico ha permitido ubicar mi investigación en discusiones actuales sobre las posibilidades de la relación metodológica entre arte y antropología, tomando en cuenta las problemáticas y matices que ello conlleva. Se trata de un nicho específico y en formación tanto en el campo del arte como en el de la antropología contemporánea, contando con detractores y firmes colaboradores. Desde este posicionamiento teórico he desarrollado mi investigación con el fin de comprender los matices de la relación entre arte y antropología en Cuba y aportar a dicha relación metodológica a partir del análisis de prácticas de arte cubano contemporáneo desde la antropología visual.

Capítulo 2

Lo antropológico en el arte cubano contemporáneo: 1981-2007

Introducción

En distintos momentos entre la década de los 80 y los años 2007 y 2008 críticos, historiadores del arte cubano y en ocasiones los propios artistas han hecho mención de la presencia de un carácter antropológico en el arte cubano: Gerardo Mosquera-crítico de arte- (1986), Magaly Espinosa-crítico de arte-(2007), Rufo Caballero-crítico de arte-(2008), Maylin Machado-crítico de arte- (2007) y Luis Gárciga -artista- (2005). Aunque estos autores han mencionado la presencia de lo antropológico no se han detenido a problematizarlo, ni sistematizarlo, existiendo un grupo de textos dispersos que insisten en dicha mención en diferentes momentos de la historia del arte cubano.

A pesar de no existir explícitamente una historia del arte cubano contemporáneo es posible acudir a la producción de compilaciones de textos críticos como: *Déjame que te cuente. Antología de la crítica en los 80* (2002) editado por Margarita González, Tania Parson y José Veigas, críticos de arte cubano; *Antología de textos críticos: El nuevo arte cubano* (2006) editado por Magaly Espinosa y Kevin Power, académico y crítico de arte y los libros *New Cuban Art* (1994) de Luis Camnitzer, historiador y crítico de arte y *To and From Utopia in The New Cuban Art* (2011) de Rachel Weiss, historiadora del arte norteamericana especialista en arte cubano. Esta bibliografía así como la oportunidad de regresar a quienes han vivido y analizado esta historia: artistas y teóricos que aún viven en el país han sido las más valiosas fuentes a la que he acudido para comprender y definir, qué momentos o producciones habría que atender al asumir la tarea de sistematizar el ya mencionado carácter antropológico en el arte cubano.

Sin embargo dicha labor de sistematización, en este caso, no trata de lograr enlaces lineales y constantes. No se pudiera hablar de un modo de trabajo heredado de profesor a estudiante o de una escuela permanente, tampoco de referentes internacionales teóricos o artísticos que hayan introducido la discusión sobre arte y antropología contemporánea en Cuba. Lo antropológico en el arte cubano es un síntoma latente, que se hace presente con fuerza o timidez según necesidades no solo artísticas sino humanas, ciudadanas.

En función de comprender los matices del diálogo entre arte contemporáneo y antropología en la escena del arte cubano en este capítulo he analizado aquellos textos de la crítica de arte que hacen mención de lo antropológico. Además he tomado en cuenta aquellos que evocan una relación de la producción artística con la sociología o las ciencias sociales en general, al ser utilizados, en algunos casos, estos tres conceptos indistintamente: antropología, sociología y ciencias sociales.

En un paneo cronológico por el arte cubano contemporáneo seleccioné para su análisis 4 momentos claves en los que dicha relación se ha hecho recurrente. Primero los tempranos ochenta atendidos por Gerardo Mosquera quién define por primera vez una línea antropológica en la producción de la isla. Luego en la segunda mitad de la misma década enfoco mi atención en *El Proyecto Pilón* (1989), analizado por la historiadora estadounidense Rachel Weiss. Prosigo con artículos dedicados a *Producciones Dobocho* (1999-2005), atendiendo dentro de este proyecto la obra de Henry Eric Hernández. Finalizo con el análisis de textos críticos de 2007-08, en los que fue mencionado lo antropológico en el arte cubano especialmente por Magaly Espinosa, Rufo Caballero y Maylin Machado. En cada uno de estos proyectos, eventos o etapas del arte cubano, la antropología, sociología o ciencias sociales han aparecido para caracterizar determinada producción bajo distintos matices y enfoques. Es mi interés en este capítulo analizar la relación entre arte y antropología que en ellos se establece.

Además para comprender más a profundidad el carácter e intenciones de las producciones analizadas sostuve conversaciones con al menos uno de los protagonistas, sean críticos o artistas, de cada una de estos momentos a analizar: de la primera mitad de la década de los 80 el crítico y curador Gerardo Mosquera, del *Proyecto Pilón* los artistas Abdel Hernández y Lázaro Saavedra, de *Producciones Dobocho* Henry Eric Hernández y finalmente la crítico de arte Magaly Espinosa, como último momento de una mención de lo antropológico en el arte cubano. Fue de vital importancia la oportunidad de sostener estas entrevistas en función de una comprensión más profunda de lo entendido como antropológico por ellos.

1. La línea antropológica de los primeros 80

En la primera mitad de la década de los 80 lo antropológico es definido por Gerardo Mosquera, crítico de arte, como una vertiente del arte cubano junto a la sociológica y la vernácula kitsch (Mosquera 1986). Además de Mosquera, los críticos de arte: Osvaldo Sánchez, Luis Camnitzer, Iván de la Nuez y Orlando Hernández hacen mención o caracterizan

como antropológico la producción de un grupo de artistas reconocidos como parte de la primera generación de la década de los 80: José Bedia, Juan Francisco Elso, Ana Mendieta, Rubén Torres Llorca y Ricardo Rodríguez Brey.

En los 80 después de más de una década de intentos de imposición de la estética e ideología soviética a los intelectuales cubanos, teniendo su momento cumbre en la primera mitad de los 70 - reconocida como el quinquenio gris por los intelectuales cubanos¹-, los artistas comienzan a incorporar códigos de la neovanguardia norteamericana y europea como el performance, el happening, el landart y la instalación. En la primera mitad de esta década se inicia una renovación de la producción artística a niveles formales y conceptuales conocida como el renacimiento del arte cubano.

En la segunda mitad de la década los artistas propusieron obras y posturas mucho más contestatarias aumentando las acciones de grupos como Puré, Arte en la Calle, ABTV. Los cuestionamientos ideológicos en las obras fueron cada vez más álgidos, a lo que las instituciones gubernamentales respondieron con una serie de censuras. Esta etapa del arte cubano, conocida como la generación de los 80, cerró en 1989 con una acción llamada *La plástica se dedica al beisbol*, los artistas se reunieron en un estadio a jugar al beisbol como protesta irónica –el beisbol es el deporte nacional por lo que no sería prohibida su práctica– ante las censuras estatales. Luego de esta acción la mayoría de los artistas migraron.

La producción artística cubana de los 80 estuvo altamente imbricada con la situación política e ideológica de la época. Durante la Guerra fría Cuba fue parte del bloque socialista por lo que era sostenida económicamente por la Unión Soviética, lo cual implicaba una alianza ideológica con dicha unión. En la declaración del *Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura* (1971) había sido explicitado: “La revolución socialista en sí es el más alto logro de la cultura cubana y, partiendo de esta verdad insoslayable, estamos dispuestos a continuar la batalla por su más alto desarrollo” (1987 [1971]). Con el apoyo soviético los 80 fue una década de estabilidad, recordada como la de mayor bonanza económica después del triunfo de la Revolución. En 1976 había sido creado el Ministerio de Cultura y en 1983 el Centro Wifredo Lam encargado de organizar la Bienal de La Habana, la cual tuvo su primera edición

¹ Esta imposición incluyó no solo actos de censura sino que campos de trabajo forzado –UMAP (Unidad Militar de Ayuda a la Producción)– para aquellos considerados descarriados por su pensamiento, orientación sexual y hasta formas de vestir, siendo castigado todo aquello que hacía referencia a movimientos progresistas como llevar el pelo largo para los hombres o ropa de importación, escuchar música en inglés, leer libros de autores no autorizados, negarse a participar de las tareas orientadas por organización de masa estatales como los Comité de Defensa de la Revolución o a ser miembro de organizaciones como la Unión de Jóvenes Comunista.

en 1984. Ambas instituciones surgieron para mantener el diálogo directo con los artistas con intenciones de apoyo pero también de vigilancia a sus producciones. Al mismo tiempo comienza el proceso de la perestroika que convoca a una inestabilidad política en la URSS que emana a Cuba. El año 1985 es denominado, en la isla, *El año de la rectificación de errores* coincidiendo con una producción intelectual contestaría que creía en la transformación de la sociedad como posible aunque no en los métodos del Estado para lograrlo.

En este contexto artístico y político es que los críticos de arte y con especial recurrencia Gerardo Mosquera, quien más escribió sobre estos artistas, encuentran una relación de la producción artística de Elso, Bedia, Brey, Torres Llorca y Mendieta con la antropología, declarada en palabras de catálogos, libros y artículos para revistas.

En su artículo *Renovación de los 80* (2002 [1988]), publicado en la revista *Revolución y Cultura*, –una de las publicaciones más influyentes de la época- Mosquera deja clara la meta de la época: incidir en la cultura occidental desde el tercer mundo no mostrando una identidad folclorizada sino construyéndola desde adentro: “identidad como acción, no como exhibición” (2002 [1988], 160). Teniendo en cuenta que América Latina es también Occidental y que “el llamado a la tradición ha sido con frecuencia una trampa” (2002 [1988], 161). En su discurso entran entonces los dilemas:

(...) de tendencias polares entre las cuales nuestras culturas abren su campo: tradición y contemporaneidad, localismo y universalismo, lo “culto” y lo popular, colonialismo y liberación, Occidente y no Occidente, mimetismo e identidad... [Frente a los cuales] la plástica cubana ha tomado espontáneamente algunas posiciones que, en mi criterio, pueden resultar fecundas (2002 [1988], 159).

En esta discusión la antropología es citada como una cualidad de la producción de la época, a la que el resto de los artistas del continente Latinoamericano de izquierda exigían una “dirección política o social directa” (2002 [1988], 159). Ante la cual Mosquera apela a las condiciones sociales favorables “donde los problemas más acuciantes de la sociedad están resueltos” (2002 [1988], 159) propiciando la atención “(...) al humano general y concentrarse en la espiritualidad del hombre. (...) Hablo de una inclinación antropológica que pudiera estar condicionada por transformaciones en la base social” (2002 [1988], 159).²

² En la década del 60 fue creado en Cuba un sistema de enseñanza artística que contempla tres niveles: elemental –para niños de entre 11 y 15 años-, medio –para adolescentes de entre 15 y 19 años- y superior –para obtener una

En *Renovación de los 80* se distingue un discurso en sintonía con el institucional en el que la insistencia en una cultura propia, del tercer mundo, funciona como repuesta a la hegemonía capitalista impuesta por el primer mundo. Un discurso que iba más allá del ámbito cultural, ha sido el discurso ideológico base de la Revolución Cubana. Se puede encontrar similitud de enfoques entre los planteamientos de Mosquera y las palabras de presentación para el catálogo de la II Bienal de La Habana (1986) por el ministro de cultura Armando Hart –primer ministro de cultura cubano, que comenzó su mandato en 1976 cuando fue creado el Ministerio de Cultura-.³

En el catálogo de la II Bienal de La Habana Hart plantea como objetivo central, la creación de un evento para aglutinar y divulgar el arte del tercer mundo. Sin embargo la cultura más que el arte está en la médula de su argumento, en un discurso antihegemónico de enfrentamiento al capitalismo. Se trataba como mismo plantea Mosquera en su artículo de “(...) de impedir que nos fabriquen la “cultura universal”, implantada hegemónicamente y creada sin nuestro concurso” (Hart 1986, 13). Hay un llamado a estar al tanto de la producción de los pueblos de Asia, África, América Latina y el Caribe y no únicamente a aquella divulgada por los centros metropolitanos del arte. Sin embargo no se pretende un aislamiento en esta tarea de enfrentamiento sino de “(...) lograr la síntesis entre universalidad e identidad” (Hart 1986, 13).

Sin una problematización de conceptos como universal, local, tercer mundo, identidad o cultura la II Bienal de La Habana asume como propios dilemas coincidentes con los de la antropología en cuanto campo del saber que ha dedicado esfuerzos al cuestionamiento de la cultura Occidental como hegemónica. Sin embargo hay que tomar en cuenta que en Cuba el discurso de izquierda de enfrentamiento al capitalismo es el estatal y no el alternativo, al mismo tiempo que el disenter intelectual no es permitido, como ya he descrito más arriba. En el discurso estatal había sido redefinida la identidad, únicamente como socialista, como explicita la cita a las declaraciones del *Primer Congreso de Educación y Cultura*.

Licenciatura-. Es así que quienes pretendían escoger la formación en artes visuales comenzaban sus estudios con aproximadamente 11 años de edad siguiendo una formación continuada, totalmente gratuita, que terminaba en el Instituto Superior de Arte con grado de Licenciatura. Dicho Instituto se nutre todavía hoy de las academias de nivel medio que existen en casi todas las provincias del país. Fue inevitable que este sistema de enseñanza reconfigurara el arte cubano en general al hacerse posible la llegada de personas de distintas procedencias sociales y acervos culturales a la inevitablemente elitista escena del arte. Esta es una condición que ha acompañado al arte cubano y a los artistas ubicados bajo una condición antropológica por su crítica.

³ La II Bienal de La Habana, surgida en 1984, ha sido identificada como la Bienal del tercer mundo, contando con la participación de artistas de África, América Latina, Asia y el Caribe.

Mosquera agrega a este planteamiento oficial un carácter antropológico, en especial atendiendo la obra de artistas que no descansa en un discurso político directo sino que en la cultura de la que son parte. Artistas en los que encuentra esa posibilidad de “universalización” de un acervo cultural propio, “identitario.”

Sin embargo, en el contexto de la política cultural en la que se ha desarrollado esta producción, la misma tiene el valor de contribuir a restaurar y confrontar, un lenguaje, una lógica que había sido proscrita a pesar de seguir viva en la sociedad cubana: las religiones afrocubanas. El arte como espacio de privilegio, de permisibilidad intelectual –en comparación con otros ámbitos como el académico- es un campo desde el que los artistas empujaron la reemergencia de la religión afrocubana y una mirada al individuo desde la lógica religiosa y espiritual –como práctica no como institución-.

Con la declaración del carácter socialista de la Revolución en 1961 solo dicha ideología era legítima, cualquier manifestación de práctica religiosa, debía desaparecer. Las manifestaciones pertenecientes a ideologías ajenas al comunismo como la cultura yoruba –fue relacionada además con actos delictivos por ser practicada por zonas económicamente pobres- solo existían como elementos del pasado, un fondo cultural que nos había constituido pero que había sido superado por un estadio social mayor: el socialismo.

Estos artistas nacidos a finales de los años 50, junto con el proceso revolucionario, habían experimentado hasta ese momento un entendimiento del sujeto enfrascado en una sociedad socialista en la que todos se debían a un proyecto social colectivo, sin derecho a la individualidad y con el comunismo como única ideología posible. Sus miradas al ser humano como ente espiritual y religioso fueron nuevas para el arte cubano. Como practicantes de santería y palo monte⁴, dos religiones afrocubanas, los artistas comienzan a incorporar este saber a sus obras, aunque no de manera explícita o como artefactos estéticos de una cultura muerta, sino como parte del proceso durante la producción de la obra, al escoger determinados materiales con valor simbólico o hacer participar la obra en ritos religiosos íntimos, no advertidos al público de arte.

⁴ La regla de Osha o Santería: “fruto del sincretismo entre la religión lucumí –perteneciente a la cultura yoruba y traída a Cuba por los esclavos africanos- y el catolicismo; aunque resulta innegable que en ella pueden apreciarse también influencias del espiritismo y de los cultos aborígenes.” (Duharte y Santos, 1999, 19)
La regla Conga o palo Monte-Mayombe: “es fruto del sincretismo de antiguos cultos bantúes traídos a la isla de Cuba por los africanos y la religión católica, Los bantúes procedían de regiones que hoy se identifican con el Congo, Zaire, Angola y Mozambique.” (Duharte y Santos, 1999, 43)

En *Por América* (1986), la obra más conocida del artista Juan Francisco Elso Padilla, es sustituida la ideologización por el carácter humano en el héroe nacional de Cuba José Martí. En esta escultura el héroe es santificado, hecho de madera al estilo de los santos de arte religioso españoles, cubierto de barro y atravesado por pequeñas saetas. Ha sido sacrificado por América al estilo cristiano –tomar en cuenta el fuerte sincretismo religioso entre la religión católica y la santería-, representado como mártir religioso, espiritual y no como hombre intachable, monumentalizado. Al mismo tiempo ha sido *cargado*⁵ por Elso, pasando por un proceso ritual de santería con materiales sagrados y la propia sangre del autor. Para el artista la escultura tenía un valor añadido no anunciado para el público del arte, que solo algunos amigos sabían y que fue explicitado en textos críticos luego de su muerte, por Gerardo Mosquera y Luis Camnitzer⁶. Elso murió en 1988 de leucemia, según Mosquera fue advertido de los peligros de trabajar con su propia sangre en la santería para sus producciones como artista. En el catálogo de la exposición pos mortem *Por América* (1990) realizada en México fueron publicadas palabras del artista: “El arte es para mí un largo proceso de aprensión del mundo y de mí mismo como parte de él. Más importantes que las obras en sí son los procesos y las iluminaciones, que actúan como aprendizaje casi mimético y forman mi actitud ante la vida.” (“Por América”, *Museo de arte Carrillo Gil*, México D.F, 7 de febrero de 1990)

Junto con la cultura afrocubana estos artistas estuvieron interesados también en culturas americanas. En ellas buscaban el mismo acercamiento religioso y espiritual al ser humano en general y no ubicado en dilemas políticos específicos. Sus obras eran antropocéntricas, no solo por la recurrencia de la figura humana sino por una atención a un estado religioso-espiritual en el que querían encontrar identidad y transformación: “El conjunto de esta experiencia está basada en una espiritualidad Latinoamericana, la cual solo ahora estamos comenzando a proyectar como un sistema valioso. El cambio cultural debe venir de este desarrollo y algunos de nosotros debemos convertirnos en sus insignificantes precursores” (Elso en Camnitzer 1994, 51).

⁵ Palabra utilizada para referirse a la atribución de “poderes” religiosos a un objeto a través de su intervención en ritos de la santería o el palo monte.

⁶ Otras obras en las que Elso utiliza una práctica similar con procesos religiosos son *El Monte* (1984) y *La fuerza del guerrero* (1986) –obra realizada para la Bienal de Venecia de 1986-.

Estos artistas creyeron en la transformación del hombre nuevo que había propuesto el proceso revolucionario aunque asumiendo caminos no previstos por las instituciones:

Los artistas asimilaron las teorías marxistas y querían llevar el arte al pueblo sin hacer estereotipo de arte para las masas. Querían ser voceros de un pueblo que creía en su sistema determinado. Pero el Estado no estaba preparado para asumir este tipo de arte y, paradójicamente, el mismo Estado que nos educó y nos dijo que hacer, cuando de veras lo hicimos, entró en contradicción con nosotros y nosotros con él (Torres Llorca en Menocal y Torres Llorca, 1992, 8).

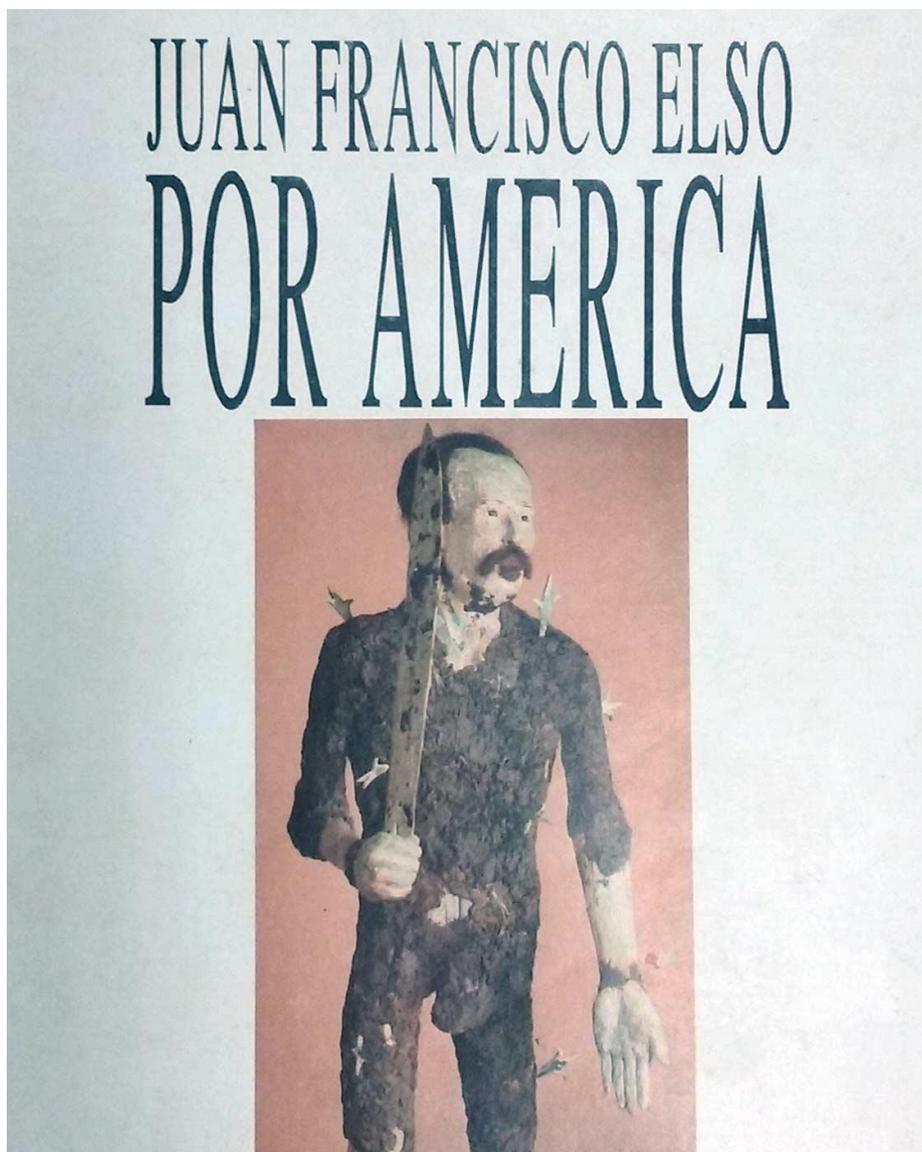


Figura 2.1. Portada del Catálogo de la exposición post mortem de Juan Francisco Elso *Por América* (1990) ilustrado con la obra del mismo nombre. Fuente: Catálogo de la exposición *Por América* (1990) de los archivos del Centro Wifredo Lam.

José Bedia es otro protagonista de esta producción reconocida como antropológica. Practicante del palo monte y estudioso de las culturas indoamericanas, no se reconoce a sí mismo ni como etnógrafo, ni como nativo que hace arte: “Mi trabajo no es ni el de un científico ni el de un aborigen. Viene de una situación ambigua” (Bedia en Buchloh y Bedia 1989, 1). En su obra *¿Qué te han hecho mama Kalunga?* (1989) Bedia utiliza una esquina de la galería –obra presentada en la Bienal de Venecia 1990- para dibujar a Kalunga madre de las aguas en la religión bantú. Su cuerpo desnudo presentado en un triángulo como punto de fuga es a la vez fértil y vía de un tren, sosteniendo en sus manos una línea de hilo de la que cuelgan aviones. En esta contraposición visual, Bedia presenta la confrontación de un icono religioso, sagrado y proveedor con símbolos de progreso y civilización. En palabras de catálogo de su obra el artista declara:

De esta forma, quiero ubicarme a nivel de experiencia (reconozco que no sin ciertas desventajas) en relación con el “indígena”, en una situación de posible similaridad. Ambos estamos a mitad de camino, solo que por direcciones y situaciones opuestas entre la modernidad y la primitividad, entre lo civilizado y lo salvaje, entre lo Occidental y lo no-Occidental. De este reconocimiento y en este límite fronterizo, que tiende a romperse sale mi trabajo (Bedia en Sánchez 1990, 5).⁷

En la declaración de Bedia, como en la de Elso, hay un énfasis en el proceso, en la obra como experiencia más que como producto terminado. Según Osvaldo Sánchez se trata de obras que no deben ser entendidas como instalaciones o arte povera –movimiento de la neovanguardia- por la utilización del espacio y de materiales naturales sino que como parte de un proceso ritual: “una restitución del carácter sagrado de la naturaleza humana, así como de una validación del significado y del poder de esos materiales a través de su “presencia física” y no de una explotación estética de su “artisticidad povera” (Sánchez 1990, 3).

Sin embargo, el carácter de las obras es definido desde la diferencia y con un afán de afinidad cultural y es bajo este matiz, que la antropología como campo aparece. Hay que tomar en cuenta que se tratan de obras y textos de los 80 o muy iniciados los 90, momento en que la antropología como campo se discute a sí misma en Estados Unidos a través del giro textual. Estas obras no responden informadas a dicho estado de la antropología pero es posible

⁷ Esta generación de artistas es la primera en despuntar hacia una escena del arte internacional con estas obras participando en Documenta, Bienal de Sao Pablo, Bienal de Venecia. Bedia participó en los Mágicos de la Tierra (1989). Además son coleccionados por el Museo de Arte Cubano y premiados en las primeras ediciones de la Bienal de La Habana. Actualmente sus obras son exhibidas en las salas permanentes del Museo de Arte Cubano.

distinguir una preocupación, en los artistas y críticos, por definir esta producción y sus procesos más allá del campo del arte y en coincidencia con dilemas, tareas y temas antropológicos.

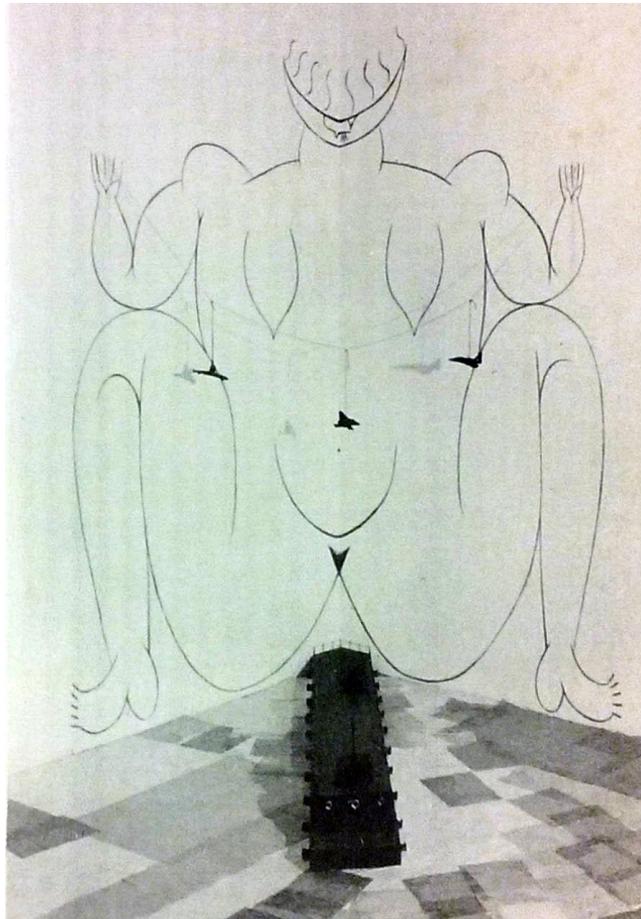


Figura 2.2. Obra de José Bedia *¿Qué te han hecho mama Kalunga?* (1989). Fuente: Catálogo de la obra de José Bedia de 1990, archivos de la biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes, Cuba.

En palabras de catálogo de la época –finales de los 80, principios de los 90- es posible encontrar trazas de este intento de ubicación de la producción de estos artistas a partir de su relación con la antropología. Refiriéndose a la obra de José Bedia, el crítico de arte Osvaldo Sánchez apunta: “Su finalidad –también antropológica- está dirigida a la reconciliación-emocional y lógica- del hombre con el Cosmos; en la intención de compensar el vacío axiológico de la postmodernidad con la instauración de las estructuras paradigmáticas del mito” (Sánchez 1990, 3). Aclarando además: “José Bedia tampoco es un etnógrafo. Sin embargo su autoconciencia etnográfica le permite poner a funcionar sin malversaciones,

dentro de la contemporaneidad, su instrumental mágico personal; en el cuestionamiento de nuestra identidad y de la dialéctica *mainstream*-periferia” (Sánchez 1990, 3). Por su parte Luis Camnitzer en su libro *News Cuban Art* (1994) define a Bedia como un precursor de la antropología empírica, sin definir a que se refiere con dicho término: “Un precursor artístico de lo que hoy es llamado “antropología empírica”. Bedia no se limita a la producción de utensilios sino que se aventura en la producción de simbología” (Camnitzer 1994, 41).

Sin embargo no hay un desarrollo de estos comentarios quedando como trazas de una discusión en la que la antropología está latente como campo pero no es problematizada en su relación con los procesos artísticos de ese momento. En la mayoría de los casos la mención de la antropología funciona como una oportunidad de sintetizar un interés por el Otro cultural.

En el ensayo de Orlando Hernández *José Bedia: introducción a una cosmografía* (1991) para la exposición personal del artista en México *La isla en peso*, llega a ser problemático el despliegue de conceptos presentados en una relación dicotómica como: progreso/barbarie, primitivo/civilización, imaginación/realidad, ciencia/arte, pasión/intelecto. Enfrentándose a habituales dilemas éticos de la antropología que sin embargo no son advertidos, reconocidos como tal. Este campo se dibuja desde un deseo de mimetismo cultural para entrar en afinidad con aquel Otro y de este modo legitimar su representación. El artista, en este caso José Bedia, termina siendo descrito como el más puro practicante de la etnografía al estilo malinowskiano, aunque el autor no demuestra estar informado de ello.

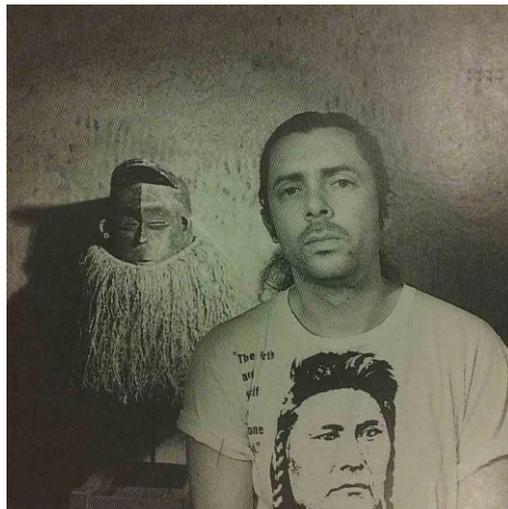


Figura 2.3. Fotografía del artista José Bedia que acompaña el texto de Orlando Hernández *José Bedia: introducción a una cosmografía* (1991) en el catálogo de la exposición *La isla en peso*, México D.F. Fuente: Catálogo de la exposición *La isla en peso*, Galería Ninart, México. Archivo de la biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes, Cuba.

Durante mi trabajo de campo para esta investigación visité a Gerardo Mosquera. Sentados en el portal de su casa, en una entrevista de poco menos de una hora, indagué sobre las razones para atribuir un carácter antropológico a esa producción específica del arte cubano:

yo lo que veo, no es que el artista asume el traje del antropólogo para indagar en la cultura sino que sus trabajos se meten y trabajan con esa cuestión cultural, que es lo que veo muy claramente en el trabajo de Bedia, de Elso, de Brey, de Ana Mendieta -que venía y salía- (...) pero yo pienso que hay un factor clave en la obra de Mendieta o en la de Brey que no se acaba de entender bien y es que ellos crearon una culturalista artística que era a la vez una ritualista real. Déjame explicarte mejor, ellos no representaban determinadas creencias, determinados ritos, ellos hacían un arte a la manera de esos ritos de esas prácticas religiosas, vamos a decir más ampliamente, pero a la vez el arte lo abordaban con un sentido religioso real.⁸

Mosquera apela a la hibridez de estos artistas para resolver el problema del intelectual mirando al Otro. Solucionado cuando el intelectual de origen popular, con formación artística y practicante de la santería y el palo monte, integra como parte estructural de su obra todo su acervo, no para representar, convertir en performance público los ritos o invitar a un sacerdote a ser parte, sino que la religión es practicada de forma íntima, les pertenece y es incorporada a las obras como una experiencia viva.

Después de la entrevista con Mosquera, el crítico me facilita el artículo de su autoría *Arte y religión en Elso* (2000). En dicho artículo brinda nuevos argumentos para la atribución de un carácter antropológico a la obra de estos artistas. En *Arte y religión en Elso* después de casi 20 años del auge de la producción artística a la que hacía referencia, en un ámbito político y social distinto⁹ y publicado fuera de Cuba – fue publicado en el libro *Por América: La obra de Juan Francisco Elso* (2000) editado en México- Mosquera presenta un giro en la relación que había establecido en la década de los 80 con la antropología. Si en los 80 se trataba de contribuir a aquella tarea oficial de universalización de las culturas del tercer mundo, ahora el carácter antropológico de estas obras era presentado como una vía para enfrentarse a una soviétización del arte cubano. Aquí lo antropológico no surge debido a una base social adecuada para ocuparse del hombre en su totalidad sino de sintonizar con una lógica distinta a la impuesta.

⁸ Entrevista realizada por mí al crítico de arte Gerardo Mosquera, La Habana, febrero de 2016.

⁹ Durante la crisis de los 90 en Cuba, conocida como Período Especial, la práctica de las religiones cristianas y afrocubanas se hizo pública y aumento considerablemente, siendo imparables permitidos que incluso miembros del Partido Comunista de Cuba explicitaran sus prácticas religiosas.

El acercamiento tanto a la cultura indígena a través de terceras vías- literatura, museos, hallazgos arqueológicos- como a la yoruba de forma directa es analizado como un modo de alejarse de las estructuras soviéticas que dominaron los 70. “Elsó y otros artistas jóvenes se interesaron en la diferencia del orbe indoamericano frente a Occidente. Ella, por paradoja, planteaba intuiciones del mundo contrapuestas a la totalización marxista impuesta en Cuba como ideología oficial” (Mosquera 2000, 4).¹⁰

En este texto Mosquera aclara, además, la diferencia entre el acercamiento a lo latinoamericano, a través de textos de antropología, museos, hallazgos arqueológicos y a la cultura yoruba nacida de la necesidad de una experiencia directa en la búsqueda de nuevos caminos sensibles que los llevó a mirar su propio entorno. “Elsó, Bedia y Rodríguez Brey ansiaban pasar del texto a la experiencia, y no se habían percatado de que ésta era asequible en su propio medio. No precisaban el viaje geográfico y cultural: van a vivirla en su misma ciudad, en las religiones afrocubanas” (Mosquera 2000, 6).

Mosquera relata los niveles de implicación de estos artistas con la santería, como conocedor directo de sus procesos de trabajo y vida: “Rodríguez Brey conoció a Juan González y lo puso en contacto con los otros artistas. A pesar de ser un babalao con poca experiencia, dado lo tardío de su iniciación, este maestro albañil –ya jubilado- es un hombre de buen carácter y aspecto patriarcal que ha ampliado sus conocimientos mediante la lectura” (Mosquera 2000, 7). A través de Brey, único iniciado por tradición familiar en la religión yoruba, el resto de los artistas entran en contacto con Juan González, quien será el babalao¹¹ en común a partir de entonces. Cuenta Mosquera que Bedia además en 1984 se inició en el Palo Monte. La experiencia de mirar a lo afrocubano para estos artistas, no fue literal o formal, con el oportunismo de saberse diferente y explotar su otredad, fue un acercamiento en busca de la experiencia directa hacia una sensibilidad que había sido negada.

Así las obras no explican, describen o representan un sistema religioso, tampoco trabajan sobre él, incorporan una lógica marginada por entrar en contradicción con estructuras monolíticas impuestas y hasta ajenas. Estas lógicas fueron asumidas por los artistas como prácticas de vida que los afectaban directamente, como humanos y como artistas:

¹⁰ El reposicionamiento de argumento que presenta Mosquera en este artículo debe ser leído tomando en cuenta el contexto intelectual en que se desarrolla su producción y no como un giro conveniente para el autor.

¹¹ Babalao: denominación para el sacerdote de la regla de Ocha o Santería. (Duharte y Santos, 1999)

La importancia de este trabajo radica en una reprogramación del arte hacia lo religioso-filosófico. No hacia una religión en específico ni hacia la ilustración religiosa, sino hacia una interpretación trascendente del mundo y una nueva espiritualidad en el arte, y a la incorporación de metodologías de la religión dentro de éste (Mosquera 2000, 9).

Estas producciones no dan cuenta de la relación con otros sujetos, de colaboraciones o participación, tampoco hay preguntas alrededor de la autoría, esas no han sido sus obsesiones. Las obras de estos artistas, en todo caso, nos dirigen hacia la vieja preocupación postmoderna sobre la representación de la alteridad. Sin estar informados de la discusión sobre políticas y poéticas en la representación de Writing Culture, sostenida en la misma época en Estados Unidos, ellos de forma orgánica e impulsados por la urgencia de nuevos lenguajes sensibles escogen una respuesta. El sujeto-artista que en sí mismo encarna la condición de intelectual y otredad cultural, la ya vista antes voz autorizada debido a su condición de origen. Sin embargo, esta vez no se trata solo de representar, en cuanto mimetismo formal, sino de asumir como experiencia propia el proceso de la práctica artística imbricándola con la religiosa para luego exponer al público un resultado que retoma dichas sensibilidades. La otredad cultural no se presenta solo como extrañamiento, la excitación ante el extrañamiento, sino que como enfrentamiento al espectáculo ideológico socialista más que al consumo capitalista.

En un contexto cultural y político muy distinto al que produjo el giro etnográfico, fuera del círculo hegemónico, en el Caribe, en una isla declarada socialista, surgen las preguntas sobre cultura y representación como discurso más que anticapitalista, como respuesta a la imposición ideológica estatal del socialismo en el contexto de la Guerra de Fría. Es a los artistas a los que se le hace acuciante encontrar respuestas visuales a lo que deja de ser un dilema académico para convertirse en uno humano, ciudadano, cómo somos representados, que relación se estable entre identidad e ideología, cómo hacer que la cultura sea asumida como un ente vivo y no como un fenómeno histórico muerto, son los dilemas que los movilizan. Brey, Elso, Bedia, Torres Llorca y Mendieta emanan la sensibilidad de una época, sus búsquedas y las complejidades de un momento a través de sentidos no autorizados pero sí latentes.

2. La estrella de Oriente: El Proyecto Pilón

El *Proyecto Pilón* comienza en octubre de 1988 y termina en mayo de 1989. Durante esos meses los artistas: Abdel Hernández, Alejandro López, Hubert Moreno, Nilo Castillo, Alejandro Frómata y Lázaro Saavedra viven en Pilón un pueblo agricultor y pescador al Este

de Cuba. Son artistas ubicados en la segunda generación de los 80 por el giro en sus intereses. Como los artistas de la primera generación de los 80 creen en la transformación social del hombre y sus obras apuntan a ello. Sin embargo convocan acciones directas que implican el trabajo con la gente, más cercanos al arte socialmente comprometido que a procesos relacionados con la otredad cultural. El *Proyecto Pilón* trae por primera vez a la escena del arte cubano preguntas metodológicas respecto a la práctica artística involucrada con su contexto social. ¿Cómo desarrollar una práctica que surja en el campo respondiendo a los intereses de pobladores y artistas? ¿Cómo entrar al campo en un contexto donde la figura del artista no es esperada? ¿Es el arte la referencia principal para solucionar estos problemas? ¿Es necesario relacionar el resultado de estas experiencias con la institución y público de arte?

El *Proyecto Pilón* fue resultado de la necesidad primaria de llevar la práctica artística fuera de la galería y del ámbito urbano. Salir de la galería era ampliar las posibilidades del arte en la relación con el público, lograr una imbricación medular con la práctica artística, que no implica la complacencia de los gustos estéticos del pueblo, el artista que soluciona problemas o que trae la cultura civilizatoria. Los proyectos artísticos con fines educativos, de traer el arte al pueblo fueron propiciados por las instituciones desde los 60 y hasta finales de los 80: Teatro Escambray, Cine Serrano, Arte en la Fábrica, Telarte entre otros¹². Sin embargo para los artistas del *Proyecto Pilón* se trataba de una práctica que surgiera de la experiencia y la estructura de un sitio específico y fuera producida para ese sitio específico. La concreción de una práctica no pensada para el mundo del arte sino para las lógicas de un contexto particular implicaba trabajo de campo e investigación.

Era rescata una de las obsesiones que movilizó las vanguardias modernas y que prosiguió en el arte contemporáneo a partir de figuras como Joseph Beuys: la relación arte-vida. La pregunta de cómo la práctica artística sale del ámbito seguro y elitista en el que es esperada. En el caso cubano esta obsesión está acompañada de dos elementos. Primero la misión cívica de una transformación social del hombre incubada en esta generación nacida con la Revolución, aunque con métodos y cuestionamientos distintos y hasta contradictorios con los estatales. Segundo, la entrada en la escena del arte cubano de los 80 de la obra de Beuys –en esta época la llegada de publicaciones sobre arte internacional era escasa en Cuba-, quien en

¹² Arte en la Fábrica fue un proyecto estatal que implicó que los artistas desarrollaran actividades útiles en fábricas, como decorar o pintar murales. Telarte otro proyecto estatal consistió en reproducir diseños de artistas en telas para ser comercializadas.

sintonía con esta ansia de transformación, llega a ser el artista que más influyó a esta década en general, no solo con su obra sino con sus declaraciones en relación a la escultura social:

Somos capaces de moldear o formar el mundo en cual vivimos, la sociedad, es decir él atribuía propiedades plásticas, de barro, de mármol, de material escultórico a la sociedad, según como seamos capaces de moldear o de actuar o de formar esa sociedad, eso es lo que para él era escultura social, entonces para nosotros el material plástico, el nuevo material era precisamente ese contexto raro, extraño, exótico, virgen, que no era el que estábamos acostumbrados a vivir, íbamos incluso para un lugar donde el arte apenas existía y a lo mejor la gente no les interesaba el arte.¹³

A los artistas del *Proyecto Pilón* además los guiaban lecturas de Antropología estructural de Levi Strauss y textos sobre sociología de la educación y sociología del arte.

A diferencia de la generación anterior y a pesar de su reconocimiento en el ámbito artístico, no ha habido suficiente reflexión dedicada al *Proyecto Pilón* para alimentar el rastreo en relación a la mención de lo antropológico en el arte cubano y sus matices. He escuchado mencionar el *Proyecto Pilón* muchas veces como un pionero del llamado “arte social”, en conferencias y conversaciones en la escena del arte. Es parte de la historia oral del arte cubano sin embargo existe poca documentación escrita y nula en imagen.

Luis Camnitzer en su libro *News Cuban Art* (1994) ubica al *Proyecto Pilón* como parte de su estudio sistematizado de los 80. Luego Rachel Weiss, profesora estadounidense de la Escuela de Arte de Chicago –SAIC- y especialista en arte cubano, en su libro *To and From Utopia in the New Cuban Art* (2011) reflexiona sobre el *Proyecto Pilón* como una práctica completamente novedosa en el contexto del arte cubano:

Partiendo no solo de la institución del arte arquitectónica y burocráticamente sino que también del centro urbano a donde el “nuevo arte” ha sido mayormente confinado, El proyecto Pilón visualizó una situación completamente nueva en la cual la definición y práctica de arte emergería del público, y sus circunstancias, más que de ser cubiertas de antemano (Weiss 2011, 200).

Weiss ubica el *Proyecto Pilón* en la búsqueda de la verdadera transformación social por parte de los artistas de la segunda generación de los 80.

¹³ Entrevista realizada por mí a Lázaro Saavedra, La Habana, febrero de 2016.

La brecha significativa entre lo que la revolución exaltaba y lo que administraba como política cultural fue catalítica: muchos artistas e intelectuales se sintieron apasionados con la posibilidad de ser parte de la construcción de una cultura verdaderamente integrada y revolucionaria (...) Hubo una idea de arte que trabajaba fundamentalmente no en el cambio visual sino como una forma de transformación mental (Weiss 2011, 201).

La autora da entrada a dilemas susceptibles a ser tratadas desde la antropología pero no es su tarea problematizarlos, viniendo y escribiendo para el campo de la historia del arte:

La idea de los artistas fue vivir en Pión y aprender a entender la gente y la vida allí, y hacer arte con ellos en un proceso completamente colaborativo. El trabajo e idea de “arte”, debería llegar de las personas y el lugar, no de ninguna experticia o profesionalismo que los artistas trajeran consigo (Weiss 2011, 202).

Las páginas que dedica Weiss a dicho proyecto apuntan a sus motivaciones contextualizándolo y creando conexiones con acercamientos similares de trabajos posteriores. Sin embargo considero pertinente profundizar en las preguntas y decisiones metodológicas que surgieron de dicha experiencia, las cuales hicieron que Pión sea considerado por Weiss “la más honesta propuesta colectiva” (Weiss 2011, 201) entre todas las de la época y declarada por Mosquera “la propuesta artística más revolucionaria generada hasta el momento” (Mosquera en Weiss 2011, 201).

Para comprender más sobre los dilemas del *Proyecto Pión* y debido a que la bibliografía publicada sobre este es escasa conversé con Lázaro Saavedra y Abdel Hernández, dos de sus protagonistas que aún viven en La Habana. Lázaro Saavedra, Premio Nacional de Artes Plásticas del 2015, un artista activo desde los 80 hasta la actualidad.¹⁴ Abdel Hernández a principio de los 90, poco después de Pión migró a Venezuela, escogiendo el camino académico y en el año 1997 viaja a Huston, donde permaneció hasta el 2004 como profesor asociado de la Rice University. Allí participó de la discusión post *Writing Culture* sobre el intercambio entre arte contemporáneo y antropología. Aunque no funcionó como un canal de enlace para informar a la escena del arte cubano sobre estos temas, en sus posteriores discusiones sobre arte y antropología –con George Marcus como colega- El *Proyecto Pión* fue una referencia para posteriores experimentos. Ambas entrevistas ocurrieron en las casas de los artistas, ambientes domésticos en los que el diálogo sobre Pión se extendió por varias

¹⁴ Con un amplio currículum internacional, ha sido profesor del Instituto Superior de Arte ISA, siendo uno de los artistas que más ha influenciado a las generaciones posteriores.

horas. Ambos artistas me conocían debido a mi participación en el mundo del arte cubano, lo cual permitió un acceso a ellos fácil y sobre todo sincero. Saavedra y Hernández hablaron de Pilón con deseos y apelando a sus recuerdos para relatar lo sucedido pero también con claridad de las preguntas que se hacían en la época.

2.1 Proyecto Pilón desde Saavedra y Hernández

Pilón es un municipio ubicado en el Este de Cuba, es una zona rural y en aquel momento, una de las más pobres del país, a pesar de que los ochenta cubanos fueron época de bonanza. “(...) y de pronto caigo dentro de mi propio país en una sociedad de carencia en muchas cosas, de gente que me enseñaron como tomar alcohol de bodega, como destilar alcohol de bodega para tomarlo (...)”¹⁵. Pilón está compuesto por el municipio cabecera cercano al mar y varios asentamientos ubicadas en las montañas. Como en casi toda la zona Oriental de la isla, es uno de esos lugares inscritos en la historia por haber sido una de las locaciones del inicio de la Revolución Cubana.

Los integrantes del *Proyecto Pilón* fueron la mayoría artistas visuales, además de un músico y una psicóloga, que estuvo poco tiempo. Este grupo permaneció en Pilón entre 5 y 6 meses, algunos se fueron antes, Lázaro Saavedra fue el último en salir de la zona, aún recuerda el tiempo exacto que estuvo allí, desde el 20 de octubre –día de la Cultura Cubana- de 1988 hasta el 17 de mayo –día del Campesino- de 1989.

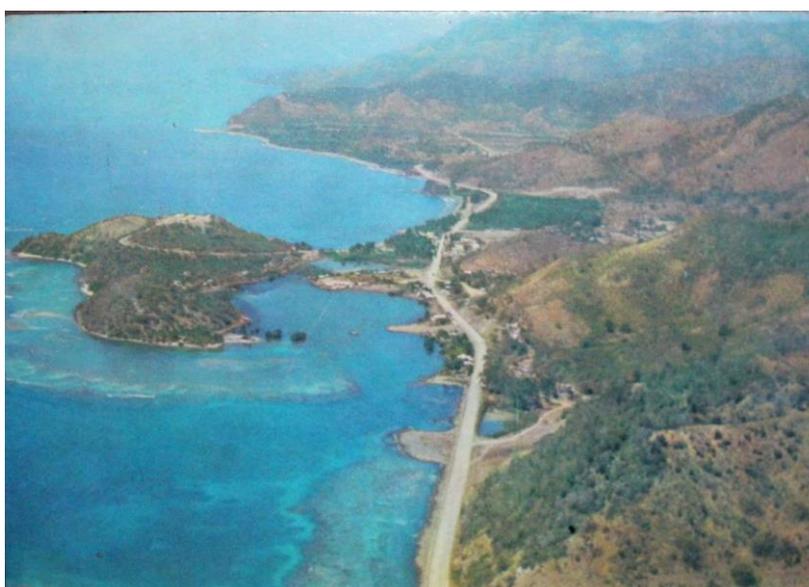


Figura 2.4 Carretera Santiago de Cuba, Pilón, Oriente. Fuente: Postal realizada por Estudios Revolución, Cuba (1980).

¹⁵ Entrevista realizada por mí a Lázaro Saavedra, La Habana, febrero de 2016.

El *Proyecto Pílon* tuvo una relación cercana a la institución arte desde sus inicios. Los artistas presentaron su propuesta al Ministerio de Cultura como única institución para recibir y apoyar proyectos en aquel momento. Fueron atendidos por los especialistas que se ocupaban de las artes plásticas en aquel momento: Marcia Leiseca, Cristina Vives e Iván de la Nuez. Fue la primera de estos especialistas quien sugirió la locación para el proyecto, que hasta el momento solo se proponía trabajar en una zona rural no precisada. El proyecto tuvo apoyo logístico y entrada al campo a través de las autoridades del Partido Comunista de la zona. Además de recibir la visita del Ministro de Cultura, Armando Hart, los primeros días en Pílon, lo cual los posicionó para las autoridades locales como “los artistas de Hart”. Para los administradores de la cultura, las intenciones del proyecto eran “sanas”, llevar cultura a la comunidad rural.

Los funcionarios del Ministerio de Cultura les aconsejaron ponerse en contacto con artistas que habían tenido experiencia en proyectos con comunidades rurales como cine Escambray – llevar el cine a las comunidades rurales por primera vez- y ellos en un intento de intercambio con otro campo del saber pidieron acercarse a la cátedra de sociología de Universidad de La Habana. Los artistas conversaron sus ideas con los sociólogos, sin embargo no fue importante el intercambio con ellos. “No sé hasta qué punto también los sociólogos nos vieron de forma muy escéptica y además como el arte era un método tan poco ortodoxo para trabajar la sociedad desde el punto de vista sociológico.”¹⁶

Según Hernández, Pílon no se trataba de “la expresión de la cultura de los campesinos que exalta al sujeto comunitario” o de llevar productos previamente hechos para ser presentados a la comunidad como quien trae el “progreso”. Tampoco se trataba de “formar parte de la comunidad para hacer un arte realista que los complazca.” Se trataba de una experiencia mutua, surgida de la relación e investigación en el lugar, un experimento para ellos como artistas e investigadores sociales, entrando en familiaridad mutua con la gente y dejándoles algo de provecho.¹⁷

Para Hernández el *Proyecto Pílon* debía ser una “una obra de arte de vanguardia, experimental que salga de una imbricación, de la experiencia sociológica con la comunidad sin algo preestablecido. Que la obra surgiera de la investigación y que resolviera una

¹⁶ Entrevista realizada por mí a Lázaro Saavedra, La Habana, febrero de 2016.

¹⁷ Entrevista realizada por mí a Abdel Hernández, La Habana, febrero de 2016. Hernández no permitió que lo grabara, dando una razón metodológica, quería hablar libremente, la grabación lo haría formalizar su discurso.

alternativa con ese grupo social, una para allí y otro para la institución arte.”¹⁸ Hernández se refiere a un cierre visual a la investigación, coherente con la experiencia y las preguntas metodológicas iniciales, una orgánica para la comunidad y otra que explicará todo el proceso al mundo del arte.

Sin embargo para Lázaro Saavedra, aunque coincide con la mayoría de los presupuestos de su colega, estuvo claro desde el principio que se trataba de solucionar desde las artes visuales una obra o práctica que reconocida como arte o no surgiera en Pílon y funcionara para Pílon. Para este artista no era una opción traer documentación o resultado visual a La Habana.

(...) de lo contrario estamos haciendo la misma manipulación de siempre estamos cogiendo a Pílon de pretexto para irnos a legitimar en La Habana, entonces no estás haciendo un trabajo con el contexto. Entonces tú tienes que quemar las naves allí y tienes que trabajar para allí para el lugar y tiene que rendir fruto allí en el lugar, sino estas colonizando el lugar de alguna manera, en función de un beneficio personal. Al final vas a tener un beneficio personal igual, depende de cómo lo veas, porque vas a sentir placer con lo que estás haciendo allí, porque quieres comprobar tus sueños, tus teorías y entonces de alguna manera te beneficia personalmente, te estimula el centro de recompensa cerebral (...).¹⁹

En ese momento Saavedra estaba interesado en trabajar con estructuras que no necesariamente fueran aprendidas en las artes: el mecanismo de un aparato, la estructura de un altar, el diseño de un libro:

(...) todas las estructuras de las cuales yo me apropiaba y le incorporaba el contenido que a mí me interesaba y que de alguna manera pudiera actuar de forma aleada o simbiótica con esta estructura (...) [Para Pílon] yo estaba muy interesado por ejemplo en hacer exploraciones dentro del sistema de enseñanza primario sobre todo y tratar de introducir una manera de enseñar las artes plásticas en el nivel primario.²⁰

Saavedra describe su metodología de trabajo, de aquel momento, como un viaje horizontal y uno vertical. Uno que le permitiera acceder rápidamente a estas estructuras para comprenderlas, ese sería un viaje de tiempo y otro que le permitiría salir del ámbito habitual, en el que se relacionaba y en el que se había formado, un viaje de espacio. Metodología impulsada por el intento de ampliación de los lugares comunes y preguntas habituales en las

¹⁸ Entrevista realizada por mí a Abdel Hernández, La Habana, febrero de 2016

¹⁹ Entrevista realizada por mí a Lázaro Saavedra, La Habana, febrero de 2016

²⁰ Entrevista realizada por mí a Lázaro Saavedra, La Habana, febrero de 2016

artes plásticas. Esta forma de trabajo funciona como motivación para incorporar el trabajo de campo en sus experimentos como artista.

Aunque cada artista tenía sus propias obsesiones, todos tuvieron los mismos conflictos iniciales que resolver. Primero la entrada al lugar desde la posición de artistas, en un sitio donde el arte no es de interés y no está ubicada su función: ¿Cómo lograr familiarizarse con las personas sin tener previamente algo claro y útil que proponerles? Segundo, la fascinación con lo nuevo, comenzaron a encontrar elementos no esperados como la fuerte presencia del espiritismo, lo singular de sus altares, una expresión religiosa que no era expresamente cristiana, ni afrocubana. Luego cómo convertir esa información que recibían en arte, el impulso de hacer obras, de pensar según las estructuras aprendidas como artistas. Sobre este primer momento de desubicación que provoca el desplazamiento Hernández expresa: “Aquello era desolador.”²¹

La primera entrada a Pilón fue guiada por las autoridades del lugar, sin embargo esto no impidió que los habitantes, no solo los de la cabecera del municipio sino de los asentamientos, comenzaran a contar a los artistas sus problemas económicos y el tipo de relación que establecían con las autoridades gubernamentales. Aquellos artistas de la capital con sus cámaras eran una oportunidad para canalizar sus dificultades y quizás hasta para solucionarlas. Los artistas por su lado documentaban con fotografía, fue inevitable imbuirse en el intento de entender el lugar y a la gente antes que producir de inmediato algo llamado arte. Tanto Hernández como Saavedra durante la entrevista dedican bastante tiempo a describir varios de los dilemas sociales y económicos que se encuentran en Pilón.

(...) durante nuestras salidas no solamente al municipio cabecera que era donde vivíamos sino a la montaña, nos empezamos a encontrar con problemas que de alguna manera nos molestaba y nos jodían, como por ejemplo que habían pueblos o asentamiento que aparecían como electrificados [con acceso al servicio eléctrico] en documentos recortados, en el periódico La Demajagua, el Mamey [nombre de un pueblo] aparecía como electrificado y era mentira (...).

22

Los líderes de la Revolución Cubana han sostenido como evidencias de su éxito como proyecto social la eficiencia en la educación, la salud y la atención al campesinado. Llevar la electricidad –electrificar- a todos los poblados rurales fue parte de estos planes

²¹ Entrevista realizada por mí a Abdel Hernández, La Habana, febrero de 2016

²² Entrevista realizada por mí a Lázaro Saavedra, La Habana, febrero de 2016

gubernamentales. Constatar la ineficiencia del proyecto social fue un dato de relevancia etnográfica para los artistas del *Proyecto Pílon*, algo que no esperaban con tal nivel de intensidad.

Después de los primeros meses de convivencia -entre octubre del 88 y mayo del 89, visitas a los asentamientos, a las casas de los vecinos, a los templos espiritistas, surgieron dos muestras de fotografía. Una en la galería -en cada municipio del país había una galería- del pueblo cabecera, usualmente inactiva, más valorada por Lázaro Saavedra y otra en el templo espiritista La estrella de Oriente, el más grande y visitado por todos los de la zona, más importante para Abdel Hernández. Según Saavedra las muestras también estuvieron motivadas por el intento de concretar algo productivo para los pobladores, quienes no entendían el papel de los artistas en la localidad.

Invitaron a los habitantes de la zona a la galería de Pílon, aunque faltó la presencia de las personas que vivían en los asentamientos. Mostraron fotografías de ellos mismos y sus localidades junto a frases, dichas por los pobladores a los artistas, escritas directamente en la pared. La exposición mostró síntomas del sentir de la gente y la relación con las autoridades, lo que habían escuchado repetir durante esos meses:

(...) tú te sentabas a hablar con las personas, uno me decía: - yo no sé para que yo voy a hacer guardia, yo aquí no hago guardia²³, para que yo voy a estar haciendo guardia como un comierda aquí toda la noche y entonces el ladrón viene por el día y roba en la bodega, el ladrón está dentro de la bodega-. Y así como eso muchas cosas más, que si en La Habana mataban una vaca a Pílon lo que llegaba era el rabo, que la Revolución paso por Pílon y nunca se quedó, todo ese tipo de cosas, te iban bombardeando, y tú dices:- coño pero estos son datos, yo tengo que hacer algo con esto (...).²⁴

A pesar de la entrada de los artistas legitimada por el Ministerio de Cultura, la muestra fue censurada por el secretario de la Unión de Jóvenes Comunista, luego supieron que enviado a su vez por el secretario del Partido Comunista, quien prefirió no involucrarse directamente. “Entonces la exposición fue un desastre a nivel político porque nosotros expusimos todo lo que habíamos estado recogiendo, todo lo que se decía terminó en las paredes. Utilizamos fotografía y escribimos cosas que habíamos grabado.”²⁵

²³ Hacer guardias nocturnas era un deber de todos los ciudadanos dispuesto por la organización de masa Comités de Defensa de la Revolución -CDR

²⁴ Entrevista realizada por mí a Lázaro Saavedra, La Habana, febrero de 2016

²⁵ Entrevista realizada por mí a Lázaro Saavedra, La Habana, febrero de 2016

Para esta investigación no cuento con imágenes que evidencien esta práctica, fue decisión de los artistas no conservar las fotos expuestas, ni documentar la exposición. Como informantes de aquella experiencia cuento con los artistas participantes. Saavedra describe una exposición austera de fotografía analógica, relevada en la cabecera del municipio. Hernández habla de dos tipos de imágenes obtenidas durante los encuentros con los vecinos. Los primeros intentos de acercamiento fueron visitas a las casas de los vecinos de la cabecera de Pílon. Hacer la visita, tomar el café al que eran invitados y conversar un poco, pero no eran visitas recurrentes, no podía ser una acción obsesiva y molesta para la gente.

Los artistas explicaban que su intención era conocer mejor el lugar, sus modos de vida. En estas visitas las familias comienzan a enseñarles sus altares espiritistas. “Formas, icnografías visual de Pílon, sui géneri, no eran igual que las que se podían encontrar en el espacio urbano.”²⁶ Estas son experiencias consideradas etnográficas por Hernández. De ellas surge un primer acercamiento a la imagen como registro no solo de los altares sino de la familia junto a él. En ocasiones la familia explicaba cómo y donde quería la foto, con su bohío por ejemplo.²⁷

Un segundo modo de abordar la imagen surge mientras conversaban con los vecinos. Estas eran imágenes casuales, tomadas sin previa preparación, aunque ya estaban advertidos de la presencia de la cámara. Hernández describe encuentros en la sala o portales de las casas en los que la figura constante era la masculina, las mujeres y los niños transitaban, los acompañaban un tiempo y volvían a otras tareas. Esta dinámica quedaba registrada en las imágenes. “Una aceptación del mundo de vida, no está intervenido por un aparato, hay un transcurrir de vida que es aceptado como principal en primer plano.”²⁸

La muestra fue realizada para los pobladores de Pílon, no para el mundo del arte, que allí no existía, ni para las autoridades gubernamentales. Registraba en imagen y texto la información que habían recibido de ellos y de ese modo era devuelta. Para Hernández fue “mutua explicitación de móviles y acertijos”. El momento de entregas, darse a entender, cuál era el sentido de la presencia de estos artistas en la comunidad y por parte de la familia, qué tenían ellos para decir, que les parecía interesante dar a conocer. En el momento de la foto quedan

²⁶ Entrevista realizada por mí a Lázaro Saavedra, La Habana, febrero de 2016

²⁷ Bohío, vivienda construida con madera y hojas de la palma, muy común en la zona rural.

²⁸ Entrevista realizada por mí a Abdel Hernández, La Habana, febrero de 2016

explicitados ambos móviles. “No podíamos ir en ninguna profundidad pero podíamos atravesar un espesor, un nivel de densidad.”²⁹

Lo que no esperó el Partido Comunista era ser interpelado como autoridad por los artistas de La Habana. En este tipo de proyecto la cultura, suponían, debía estar para trabajar con la comunidad siempre a favor de la Revolución, debería provocar reacciones sanas, favorables. Como había sido declarado en el *Primer Congreso de Educación y Cultura* (1971): “El arte es un arma de la Revolución. Un producto de la moral combativa de nuestro pueblo. Un instrumento contra la penetración del enemigo” (Sánchez y Fernández, 1987 [1971], 213).

Por su parte Hernández enfatiza su interés en una pequeña muestra de fotografía afuera del templo principal La estrella de Oriente, durante uno de los recesos entre sesiones espiritistas. Las fotografías eran de las propias sesiones que los participantes habían permitido documentar. Tanto Saavedra como Hernández describen, aún con exaltación las sesiones espiritistas. El templo era de madera con piso de tierra, sencillo pero imponente, de 7 metros de altura y con una terminación artesanal en la que se notaba dedicación. Adentro estaba vacío, no era una iglesia, tenía una cruz blanca en el centro y mucho espacio. Allí se aglutinaba gente de todas partes de la montaña que llegaban en camiones. Había un líder espiritual, un señor mayor, casi ciego, al que le decían Joseito. Él solo atendía a dos o tres personas en cada encuentro. Sin embargo eran necesarias todas las personas para ello. Ambos artistas relatan que alrededor de 50 personas se ponían en círculo dentro del templo y se tomaban las manos y haciendo un sonido agudo suben y bajan las manos y el torso. Para los artistas, a pesar de los años, era una imagen aun potente que describen con mucha intensidad, imitando con sus cuerpos el procedimiento. En el centro del círculo se situaba una mujer que después de un tiempo entraba en trance, hablando a través de su cuerpo un espíritu que se dirigía a la persona atendida en ese momento. El espíritu aconsejaba, advertía, curaba enfermedades, daba noticias, era una voz autorizada para la comunidad.

De esta experiencia espiritista permitieron participar y documentar a los artistas. Tomaron fotos de las personas durante las sesiones e inmediatamente, sin dejar enfriar el terreno, las imprimieron y las mostraron el siguiente fin de semana en uno de los descansos entre sesión – las sesiones eran todos los fines de semana-. Las fotografías fueron colocadas en las paredes exteriores del templo, de tal modo que durante el receso entre sesiones podían ser observadas

²⁹ Entrevista realizada por mí a Abdel Hernández, La Habana, febrero de 2016

por los participantes. Para Hernández este es un momento importante, cumbre, aquí se decidía la aceptación por la comunidad del templo, la aprobación protagónica debía venir de Joseito. Las fotos fueron observadas con detenimiento, los artistas no estaban en una posición de autoridad sino que ante la autoridad de aquel guía espiritual. Mientras las personas se miran a sí mismas fotografiadas son nuevamente documentadas por los artistas. Actuaron con máximo respeto, lo enfatiza Hernández en su relato varias veces: “Se estaba dando una relación de mutua valoración, respeto y comprensión, se estaba dando algo de verdad, poner esas fotos fue realmente la puerta para que pudiéramos establecerlo como un lugar de búsqueda y empezamos a ir con frecuencia durante dos o tres meses.”³⁰

Para Hernández la imagen funcionó no como medio elicitor o mero registro sino como elemento que da entrada, *engagement* –según lo llama Hernández-. “La fotografía fue el modo de resolver la relación entre lo familiar y lo exógeno, explicitación, familiarización-extrañeza, acertijos. Una aproximación a como ellos le dan sentido a sus vidas y a lo que nosotros estábamos haciendo.”³¹ Para Hernández dar solución a la entrada al campo e incorporar la imagen a ello era el problema principal a resolver.

Los artistas desarrollan o planifican otros proyectos, no exitosos, en los intentos por solucionar prácticas surgidas en Pílon y para Pílon sin afán de trabajo socialmente útil e intentando salirse de las habituales estructuras del arte. Hernández realiza un performance que consistió en permanecer enterrado dejando solo su cabeza afuera durante unas horas. El performance llevado a cabo en un terreno baldío tenía todas las cualidades de una obra de arte contemporánea y contaba con nulos elementos para establecer un diálogo con la comunidad en el que se resolvieran las preguntas de los artistas. Debido al carácter formal y la importancia que la comunidad le daba a la presencia de los artistas de La Habana, la escuela primaria llevó a sus estudiantes a visitar el performance de Hernández, encuentro en el que, relata Saavedra, quedó en evidencia la desconexión entre las expectativas de la comunidad y la acción del artista.

También Saavedra intentó implementar un curso de artes plásticas para niños de educación primaria, que pensaba diseñar especialmente para Pílon. La educación era una de las estructuras, ya instituida, a través de la cual Saavedra pensaba entrar en la comunidad. Sin

³⁰ Entrevista realizada por mí a Abdel Hernández, La Habana, febrero de 2016

³¹ Entrevista realizada por mí a Abdel Hernández, La Habana, febrero de 2016

embargo al enfrentarse a los grupos de los asentamientos de entre 15 y 20 casas en las montañas, las características de las escuelas fue un reto. Al haber pocos niños las escuelas tenían estudiantes de todas las edades en un mismo curso. Además encontró que eran habituales los niños con deformaciones o enfermedades mentales provocadas por las relaciones conyugales entre familiares, habituales en aquella zona a la que rara vez llegaban nuevos pobladores. Saavedra desarrolló una experiencia –que ya había llevado a cabo en La Habana y en el municipio Moa de la provincia Holguín- que consistía: “En crear una obra colectiva con los dibujos individuales de todos los niños”³². Cada niño realizaba su dibujo con los cuales se componía luego un paisaje colectivo, recortando y pegando los elementos de cada dibujo. Sin embargo tampoco para Saavedra fue posible responder las preguntas con las que llegaron a Pílon.

El intento de llevar a cabo prácticas artísticas surgidas en y para Pílon terminó en dos muestras de fotografía. No fue posible para los artistas procesar dicha experiencia en los términos que se habían propuesto inicialmente a nivel metodológico -hay que tomar en cuenta nuevamente lo novedoso de esta propuesta para Cuba y la falta de referentes teóricos y artísticos-. Sin embargo para los artistas, al menos para Hernández y Saavedra, lo rescatable de Pílon fueron las preguntas metodológicas que se hicieron.

La relación con la antropología que se establecen en la primera mitad de los 80 y en la segunda tiene dos matices distintos. Si en la primera el impulso de catalogar la producción como antropológica viene de una relación con la otredad cultural, en la segunda las preguntas son metodológicas, el enfrentamiento de los artistas al trabajo de campo, a la escena de encuentro, a los problemas de autoridad y a la función de la imagen en el relacionamiento con el Otro. El *Proyecto Pílon* a pesar de su fracaso en el intento de dar solución a estos dilemas ha sido referente para posteriores prácticas involucradas con su contexto social en el arte cubano. Su importancia, en un ámbito cultural de escasos ejemplos venidos de la antropología, ha sido precisamente dejar planteado dichos retos.

Sí en los primeros 80, obras como las de Bedia, Torres Llorca, Brey y Elso apelan a una sensibilidad entendida como opuesta al proyecto socialista, en Pílon se evidencian las contradicciones del mismo proyecto. Esos dos momentos del arte cubano contemporáneo identificados como antropológicos, encuentran y develan evidentes contradicciones de un proyecto social monolítico cada vez más evidentemente resquebrajado. Una necesidad latente

³² Entrevista realizada por mí a Lázaro Saavedra, La Habana, febrero de 2016

que ha emanado en el espacio de las artes visuales aprovechando las posibilidades de producir con relativa independencia de estructuras institucionales. Asumiendo métodos que permitan no sólo comentar desde la representación objetual o textual sino que imbricarse en procesos y prácticas de las que el propio artista pretende ser parte.

Del *Proyecto Pilón* finalmente no quedó nada, ni imágenes, ni textos escritos por los artistas solo la experiencia, el relato oral y la repercusión en la producción futura de los participantes: “los nuevos Pilón”, como dijeron tanto Saavedra como Hernández durante los encuentros que sostuve con ellos, vinieron luego. Para Hernández como académico la experiencia de Pilón estuvo presente al convertirse en migrante primero en Venezuela y luego en los Estado Unidos donde se incorporó a la discusión post Writing Culture. En 1997 llevó a cabo una exposición y un taller llamados *Artist in Trance* en Rice University, con el objetivo de aportar al intercambio entre arte y antropología contemporánea, aunque participaron Lázaro Saavedra y Ernesto Leal, artista cubano, no hubo repercusión de estos eventos en la escena cubana.

Pilón fue un precedente que hizo susceptible a Saavedra a las estructuras de vivencias más que de objetos. En el año 90, solo unos meses después de este proyecto, Saavedra se incorporó a las microbrigadas de construcción de viviendas, otro de los tantos proyectos del Estado, esta vez para que las personas sin vivienda construyeran sus propias casas en jornadas diarias que implicaban vivir a pie de obra a las afueras de la ciudad. “Pilón no fue escarmiento suficiente, estuve un año en las microbrigadas”³³ debido a la necesidad de una vivienda pero sobre todo porque para Saavedra la microbrigada era una nueva estructura para trabajar. La práctica artística era sumida como experiencia de vida. Una experiencia durante la cual no se presentó como artista, era un obrero más, de la que tampoco el mundo del arte estaba advertido, solo Saavedra la vivía en su dualidad utilitaria y reflexiva.

A diferencia de Pilón este nuevo proyecto sí concluyó visualmente, también llevó un diario de campo. Presentada al mundo del arte bajo el título *Currículum Vitae* la obra estuvo compuesta por una colección de los certificados obtenidos como trabajador vanguardia y un grupo de dibujos comentados -los dibujos fueron realizados dos años después, en el 1992- en los que reflexiona sobre su experiencia en la microbrigada –la obra es colección del Museo de Arte Cubano-. Para Saavedra ha sido una obsesión estar atento en su obra a estructuras ajenas a las artes visuales, de todas ha sido recurrente su acercamiento a la pedagogía –iniciado durante el

³³ Entrevista realizada por mí a Abdel Hernández, La Habana, febrero de 2016

Proyecto Pilón- como un espacio de transformación tanto de maestro como de estudiante, de trabajo en conjunto.



Figura 2.5. Fragmento de la obra de Lázaro Saavedra *Currículum Vitae* (1990). Certificados de vanguardia obtenidos en las microbrigadas. Fuente: imagen cortesía del artista.

3. La práctica artística de Henry Eric Hernández en Producciones Dobocho

El arte cubano de la década de los 90, en general, estuvo más enfocado en el oficio, en la producción objetual que en aquella susceptible de ser catalogada como antropológica debido a sus metodologías o a un acercamiento a la otredad cultural. En 1999 y hasta 2005 el artista Henry Eric Hernández como parte del colectivo Producciones Dobocho –integrado por Iván Basulto, Dull Janiell, Giselle Gómez, Abel Oliva – regresa a una práctica en la que colaboración, trabajo de campo y los dilemas en relación a la autoridad etnográfica están presentes. En este tiempo produjo las intervenciones: *Controversia con el gettho* (1999), *¡A quitarse el antifaz!* (2000) *Los que cavan su pirámide* (2000), *Lampo sobre la runa* (2000) y *Kermesse al desengaño* (2001) y los documentales: *Almacén* (2000), *Bocarrosa* (2000) y *Sucedió en La Habana I y II* (2001).

La última entrevista realizada a Henry Eric Hernández por Suset Sánchez, crítico de arte cubano, involucrada desde el principio con el proceso de trabajo de Producciones Dobocho, tiene por título *La intervención como gesto promiscuo: una conversación con Henry Eric Hernández sobre las intersecciones entre práctica artística e investigación social* (2016). Hay aquí una declaración a priori de la evidencia de una relación metodológica con las ciencias

sociales, aunque no es interés de Sánchez en esta entrevista aclarar a cuál de las ciencias, autores o línea de pensamiento se refiere, sí indagar en la evolución metodológica de la obra del artista, sobre todo después de haber obtenido el grado de doctor lo cual lo ha vinculado al mundo académico. En su entrevista Sánchez expresa:

(...) [sus documentales] se han convertido en documentos sensibles sobre estratos sociológicos de la realidad cubana de entre siglos, y describen la condición “subalterna” de diferentes subjetividades que conforman el paisaje humano de un proyecto de nación que ha encontrado en el discurso sobre la igualdad su talón de Aquiles (Sánchez 2016, 1).

En el caso de Henry Eric Hernández la relación establecida con la sociología y en general con las ciencias sociales viene con una práctica artística que implica trabajo de campo, atención al Otro, el afán por el registro y la reflexión. Razones que lo pudieran acercar al *Proyecto Pilón* como antecesor de los llamados antropológicos por el arte cubano aunque con preguntas y resultados diferentes a aquel. Si para el *Proyecto Pilón* los artistas se desplazan a una locación y situación etnográfica ajena, en busca de ciertos niveles de extrañamiento, para su práctica artística Henry Eric Hernández se interesa en sujetos ignorados por su condición de ciudadano común, en sus historias mínimas –noción utilizada por el artista- en contraposición con aquellas monumentalizadas en el relato oficial.

En tres de sus intervenciones tituladas *Los que cavan su pirámide* (2000), *Lampo sobre la runa* (2000) y *Kermesse al desengaño* (2001) es recurrente la acción de sepultar y excavar como momentos simbólicos dedicados a la conmemoración de sujetos que han quedado fuera de la historia.

En *Los que cavan su pirámide* (2000) el artista trabaja en colaboración con una bióloga para participar de la exhumación de 6 personas. La operación diseñada por el artista consistió en producir urnas conmemorativas de mármol y cerámica para colocar los huesos, después de su exhumación, de personas consideradas comunes por el relato histórico. El cementerio en el que se habían enterrado estos cuerpos era el Cristóbal Colón, el más grande y majestuoso de Cuba, con calles principales dedicadas a expresidentes de la república, mártires o aristócratas con recursos para ordenar la construcción de esculturas de mármol y panteones. Mientras que, funcionando como una pequeña ciudad, las periferias del cementerio han quedado para los supuestos irrelevantes. En esta situación etnográfica el artista desarrolla su intervención. Previamente Henry Eric Hernández y su colaboradora investigaron en los registros del cementerio nombres de difuntos que debían ser exhumados. Para luego realizar una visita a los familiares.



Figura 2.6. Intervención *Los que cavan su pirámide* (2000) de Henry Eric Hernández. Fuente: imágenes cortesía del artista.

Durante este encuentro, el artista pregunta a los familiares la historia del difunto, del cual hasta el momento solo conocían el nombre. Esta primera escena de encuentro es fundamental dentro de la operación de la práctica artística, es el momento en el que la historia que no ha sido incorporada al relato oficial es narrada. Aquí Henry Eric Hernández le propone a la familia su participación en la exhumación y la utilización de la urna, construida por él, como una oportunidad de conmemoración simbólica. El artista visitó 6 familias a las que les presentó su propuesta, todas aceptaron y relataron la historia de sus familiares. Los difuntos resultaron ser: dos españoles que migraron a Cuba a principios del siglo XX –como muchos-, un camionero, un geólogo, una maestra que participó en la campaña de alfabetización de 1961 y una madre. Las historias relatadas no fueron registradas e incorporadas a la obra sino que el momento simbólico de reubicación estas narraciones fue concentrado en el proceso de la exhumación.

Henry Eric Hernández construyó urnas personalizadas para cada uno de los difuntos a ser exhumados, con diseños específicos y sus nombres grabados en el mármol. El artista participó de cada exhumación y dos fotógrafos del colectivo Producciones Dobocho documentaron el momento. Estuvieron presentes junto a sus familiares, con la solemnidad que ello implicó,

proceso que pasó a ser el núcleo simbólico de la operación. Los sujetos de la vida diría y sus historias minúsculas –denominación utilizada por Henry Eric Hernández- pasaron a ser atendidos y relevantes no solo para sus familiares sino que para aquellos artistas que atribuían un valor metafórico a aquel instante. Los restos de los difuntos fueron trasladados de sus tumbas a las nuevas urnas, en la que hoy aún permanecen. Las exhumaciones fueron una segunda escena de encuentro, una dedicada a la conmemoración por familiares y artistas. De esta intervención quedó un registro fotográfico del momento de la exhumación, además de un mapa del cementerio en el que se señalaba la ubicación de las urnas.

Para *Lampo sobre la runa* (2000), una segunda intervención, Henry Eric Hernández en colaboración con Producciones Dobocho trabaja en la construcción de la tumba de Samuel Nisenbaum, el mayor más respetado en la sinagoga de La Habana Vieja. Los judíos, como todos los grupos religiosos fueron segregados después del triunfo de la Revolución. La atención a este ghetto social, como le llama Henry Eric, era otra oportunidad de conmemorar a un grupo que ha quedado fuera de la narración oficial. Como punto de inicio de la intervención, el artista se acerca al cementerio judío ubicado en Guanabacoa en busca de un sujeto de importancia para esta comunidad enterrado allí. El sepulturero es quien lo guía al lugar donde estaban enterrados los restos de Samuel Nisenbaum, aún sin tumba.

En un segundo paso de su trabajo de campo visita la sinagoga de La Habana Vieja a la cual le pertenecía el cementerio de Guanabacoa. Allí le cuentan sobre la importancia para la comunidad de Samuel Nisenbaum, quien había muerto en el 1995. Después de investigar sobre la historia de Nisenbaum y visitar el lugar donde había sido enterrado decide construir su tumba. Con la colaboración de Producciones Dobocho el artista lleva a cabo la construcción de una tumba de mármol y cerámica. La posterior inauguración de la tumba, como parte final del proceso, propicia el encuentro entre generaciones más jóvenes de la sinagoga, la familia de Nisenbaum y los artistas, para cerrar un acto conmemorativo dedicado no solo a un individuo sino que a los judíos como grupo social.



Figura 2.7. Intervención *Lampo sobre la ruina* (2000) del artista Henry Eric Hernández. Fuente: imágenes cortesía del artista.

La tercera intervención, *Kermesse al desengaño* (2001), implicó la excavación arqueológica en un cementerio de esclavos que se encontraba en el patio de la escuela *primaria Manuel Ascunce Domenech*, en San José de las Lajas. En este terreno, en 1788, había sido construida una iglesia cuyo patio sirvió de cementerio a los habitantes del pueblo hasta inicios del siglo XX cuando el cementerio y la iglesia son demolidos para construir un colegio. Para esta intervención Henry Eric Hernández realizó un trabajo de campo durante el cual investigó sobre locaciones de cementerios de esclavos. Seleccionó aquel localizado en el patio de una escuela, debido a que cubría dos zonas de su interés: el centro educativo, como inicio preparatorio para el espacio cívico y el cementerio, diseñado para recordar a quienes fueron parte de él.

Para esta intervención Henry Eric Hernández trabajó con el arqueólogo Jorge Garcel, quien estuvo al frente de la excavación y la arqueóloga Liset Roura, del Gabinete de Arqueología de la Oficina del Historiador de La Ciudad de La Habana. Luego de varias semanas de trabajo de los artistas de Producciones Dobocho, los arqueólogos y con la presencia de los propios niños de la escuela primaria quienes estaban atentos de lo que pasaba en el patio de su escuela, fueron encontrados restos de dos cuerpos humanos femeninos. El hallazgo fue documentado con fotografía y realizado dibujos arqueológicos del mismo, siguiendo las normas técnicas

necesarias. Luego los restos fueron extraídos y colocados en urnas de cerámica y mármol, construidas por Henry Eric Hernández, para desde ese momento conformar parte del museo de San José de las Lajas. Todavía hoy los restos permanecen en exhibición, siendo parte del patrimonio de la localidad. Esta tercera intervención es dirigida nuevamente a un grupo poco atendido, silenciado en la historia oficial. Los restos de esclavos siempre tratados como masa de personas sin nombre son los protagonistas. El trabajo arqueológico en este caso es también un gesto simbólico, es el momento de la extracción pero también el de la conmemoración.



Figura 2.8. Intervención *Kermesse al desengaño* (2001) del artista Henry Eric Hernández. Fuente: imagen cortesía del artista.

En estos tres casos, la práctica artística ha implicado primero investigación en campo sobre los espacios escogidos para trabajar y detonar significado. Segundo han sido propiciadas escenas de encuentros con aquellas zonas de la narración no priorizadas, siendo un tercer momento dedicado a la conmemoración de sus protagonistas. Sin embargo para los artistas la prioridad no la ha tenido el registro de información, datos para la producción textual, sino que el gesto, quedando documentado en fotografía el proceso de cada una de las obras. También son utilizados otros elementos como mapas, cronologías de hechos históricos y dibujos. No se trataba de la producción de conocimiento sino de significado y ahí se dirigía el diseño de la operación. La documentación de la obra en fotografía funciona como un detonador visual que connota desde la extrañeza de las acciones y sus protagonistas.

Para todas las intervenciones Henry Eric Hernández produjo objetos que apoyaban el gesto conmemorativo, urnas para exhumaciones o para conservar hallazgos y una tumba, realizados con materiales considerados nobles como el mármol y bronce. Sin embargo estos objetos no terminan en la galería, ellos componen el gesto, lo potencian y viven en la intervención. Estas

acciones son inscritas en la historia a través del documento instalado más tarde en la galería para un público que solo puede ser secundario, que no vivirá la experiencia del gesto ya pretérito.

Para las prácticas aquí analizadas, Henry Eric Hernández trabajó con especialistas de otros campos del saber, a modo de colaboradores involucrados en el proceso. Es decir, la obra no era concebida en conjunto, el acercamiento venía durante la etapa de ejecución: una bióloga, arqueólogos, un fotógrafo. No es un intercambio que propone una dualidad autoral estructural sino más bien operativa aunque indudablemente, incluso así, la presencia de estos especialistas emana en las decisiones a tomar.

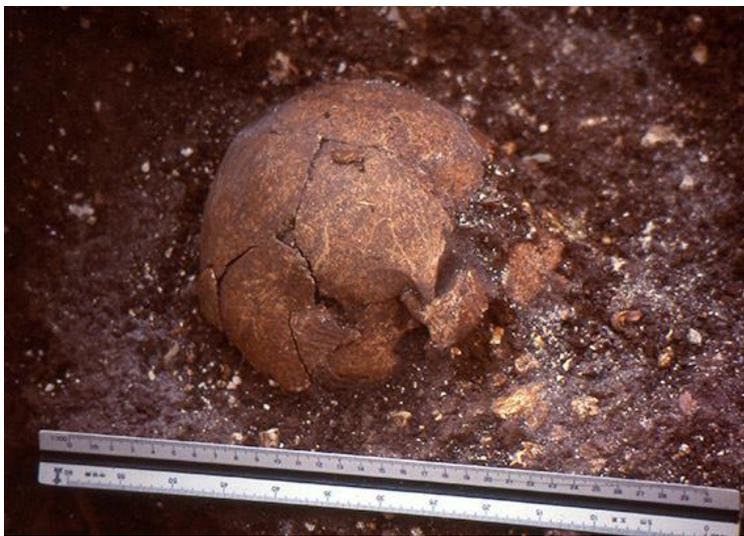


Figura 2.9. Documentación de los restos hallados en la intervención *Kermesse al desengaño* (2001) del artista Henry Eric Hernández. Fuente: imagen cortesía del artista.

Las intervenciones de Henry Eric Hernández estuvieron motivadas por la necesidad de escudriñar en zonas de la realidad poco atendidas, no incorporadas al relato oficial. Sin embargo para Henry Eric Hernández no se trata de dar voz, de visibilizar. Los ghettos –como les llama- con los que trabaja no lo han pedido, siendo en ocasiones más problemático que beneficioso para ellos. Tampoco el artista tiene o busca el alcance masivo que ello podría implicar. El argumento de dar voz, una preocupación ética de la antropología asumida por el arte, no es legítimo para Henry Eric Hernández. Para este artista el objetivo de dar voz se presenta bajo un velo humanista que muchas veces esconde no otra visibilización que la del propio investigador o artista ante la escena académica o del arte.

Para Henry Eric Hernández el dilema de la autoridad etnográfica no es solucionado con la acción de visibilizar al Otro sino que con el acto de escucharlo. La atención a quienes tienen

acontecimientos por contar para comprender esas zonas de la historia social que nos conforma, entendiendo a los sujetos escuchados como conocedores y portadores de narraciones medulares para la comprensión de una situación etnográfica específica. Sobre esta posición de escucha la historiadora y antropóloga Carmen Doncel, colaboradora en las obras más recientes de Henry Eric Hernández, escribió un artículo titulado *Sobre el trabajo de la escucha* (2010) dedicado al análisis de este elemento en la obra del artista:

(...) aquí la escucha no es ulterior ni extrínseca ni distinta al propio acto de narrar la experiencia vivida por el otro, sino su esencia y su propia condición de posibilidad, pero no porque se dedique a recibir y recoger de manera pasiva esas historias, sino porque escuchar ya es en sí misma parte constitutiva del discurso, y como tal puede contribuir tanto a su creación como a irremediable destrucción (Doncel 2010, 2).

Es esta la propuesta de Henry Eric Hernández, escuchar sin necesariamente la pretensión o misión de dar voz a quienes quizás ya probablemente la tienen en su propio ghetto. Reclama una atención puntual, en un ámbito donde se haya aclarado el carácter de lo dicho, que no transmute el registro en espectáculo ante una exigencia de divulgación masiva. Se trata de un respeto a las complejidades de la operativa, del proceso, de las intenciones y de las motivaciones de quienes hablan y quien escucha. No se trata de la pretensión de solucionar, ni de juzgar, se presta menos atención al conflicto ético y más al gesto y la comprensión de acontecimientos que hacen dudar de los afirmados por la narración oficial.

El artista no se plantea ser políticamente correcto, tiene en primer plano el trabajo con variables de significado, de sensibilidades que son yuxtapuestas, contiguas. Variables que existían y son reorganizadas por una motivación humana, en este caso el dudar, el entender primero en privado, luego dejando la tarea de tejer sentidos al público del arte. Sin la urgencia de la descripción etnográfica de la operación propuesta en sus intervenciones, Henry Eric Hernández propone que duden con él atendiendo las pistas seleccionadas y presentadas. Sin embargo el acto de mostrar en la escena del arte no es necesariamente inmediato, puede tardar años en presentar una obra después de realizada. Ya realizado el gesto ha sido cubierta su motivación primera, la de ciudadano que duda ante lo que se le ha relatado monolíticamente.

(...) y uno de los espacios es el cuartel convertido en escuela, una mansión de esta de las que nacionalizaron convertida en escuela y un espacio religioso convertido en escuela. Sigue todo el leitmotiv del diálogo o el cuestionamiento de las relaciones históricas y el poder, o sea, de qué manera el poder controla una determinada narración histórica y a la vez como eso retroalimenta otra vez al

poder. Entonces es el tipo de narración a la que nunca puedes buscarle su cerco, es como un cerco cerrado.³⁴

Las intervenciones de Henry Eric Hernández detonan preguntas sobre colaboración, autoridad etnográfica y trabajo de campo que han hecho a la crítica de arte relacionarlo con la antropología, la sociología o la investigación social en general. Su trabajo fue un ejemplo para el arte cubano en la búsqueda de soluciones metodológicas y visuales desde el arte contemporáneo ante la práctica artística involucrada con su contexto social.

4. Los matices de lo antropológico en textos críticos del arte cubano de 2007-08

En el año 2007, los críticos de arte cubano Rufo Caballero, Magaly Espinosa y Maylin Machado analizaron una zona de la producción cubana que caracterizaron como antropológica. Los artistas analizados por estos autores estaban nucleados en el proyecto pedagógico de Tania Bruguera, Cátedra Arte de Conducta, activo de 2003 a 2009. Dicho proyecto funcionó como una cátedra adjunta al Instituto Superior de Arte, aunque podían ingresar personas de diferentes ámbitos profesionales y las clases eran impartidas en la residencia de Bruguera. Sus cursos tenían una duración de dos años, cada semana era invitado un nuevo profesor que impartía clases teóricas o talleres prácticos. Los profesores cubanos o extranjeros, locales o de rango internacional podían ser artistas o especialistas en ramas como teatro, cine, semiótica, escritura de guión, religiones entre otros.

El foco de atención de Tania Bruguera tenía su origen en el performance desde la tradición de las artes visuales. Sus preocupaciones estaban relacionadas, con la acción ampliada más allá de un espacio en el que se advirtiera como representación, como arte. Con la entrada de la conducta, buscaba una ampliación de la noción de performance, se trataba ya no de los límites del cuerpo físico –como en los primeros momentos del performance- sino de los del cuerpo social. Un punto importante para Bruguera fue proponer la utilidad de la obra de arte, una producción que incidiera en su contexto social:

Si las palabras traen consigo un mundo de asociaciones, si el performance art se asocia con performance (in) art, que es una palabra que se usa para el espectáculo en el mundo anglosajón y por ende con el mundo del espectáculo, entonces prefiero hacer un arte que al llamarse conducta se confunda con la sociedad y hasta con algunos movimientos de la psicología, pues estos son mejores compañeros. Si la conducta es un elemento del conocimiento que se

³⁴ Entrevista realizada por mí al artista Henry Eric Hernández, La Habana, febrero, 2016

convierte en una institución normativa que a su vez se encasilla, a veces como un saber
¿Entonces por qué no hacerlo un recurso metodológico? ¿Por qué no trabajarlo, convertirlo en
un medio, en un método para acceder al conocimiento? Si el artista es autoconciencia
¿Entonces por qué no ser creadores de alarma? ¿Por qué no dejar de representar para
presentar? En vez de insertar otros mundos en el arte, insertar el arte en el mundo, trabajar con
el cuerpo, el impacto, la tensión y la sociedad como entes vivos.³⁵

Aunque hubiera sido coherente con los intereses aquí planteado por Bruguera no hubo en la
Cátedra Arte Conducta un interés por el intercambio con la antropología como campo, ni
cursos dirigidos a informar a los artistas participantes de discusiones relacionados con arte y
antropología contemporánea. En el momento en que fueron escritos los artículos críticos que
hicieron mención de la antropología ya la Cátedra Arte de Conducta llevaba 4 años de labor y
era conocida en la escena del arte por potenciar una producción relacionada con el contexto
social, principalmente documentada en video y fotografía. A pesar de que hubo 6
convocatorias, conformadas por entre 8 y 10 participantes entre el 2003 y 2009, los críticos
que hacen mención de un carácter o valor antropológico coinciden recurrentemente en el
análisis de una misma zona de la producción. Sin embargo en el espacio de la Cátedra Arte de
Conducta se llevó a cabo una producción diversa, incluso ecléctica, más amplia que la
analizada bajo un carácter antropológico.³⁶

Magaly Espinosa en su artículo *Arte de Conducta: proyecto pedagógico desde lo artístico*
(2007) expone las características que la autora considera generalidades de las producciones
realizadas en el espacio de la Cátedra Arte Conducta y hace un análisis crítico de algunas de
ellas:

En su conjunto, el proceso creativo de la Cátedra se desliza entre los presupuestos del giro
etnológico, en forma de happening, performance, instalaciones o acciones sociales de diverso
tipo, intercambiándose las posturas entre un artista que toma los referentes sociales como
inspiración de sus obras, con aquel que se pierde tras la estimulación social (...) (Espinosa
2007, 16).

³⁵ “Texto leído por Tania Bruguera [1] durante la segunda sesión de Debates, el pasado marzo, a propósito de su
proyecto Arte de Conducta”. *Debates de Arteamérica*. <http://laventana.casa.cult.cu/noticias/2003/03/24/arte-de-conducta-en-arteamerica-cu/>

³⁶ Para más información sobre la Cátedra Arte de Conducta recomiendo consultar la tesis de grado “La Cátedra
Arte de Conducta: Un proyecto artístico interdisciplinar” (2013) de Shirley Moreira Vásquez, de la Facultad de
arte y letras de la Universidad de La Habana.

Espinosa ubica dicha producción bajo el giro etnológico. Aunque no mencionando el giro etnográfico o referencias a Hal Foster, en el número 2/3 de 2003 de la revista *Arte Cubano*, publicación regular de artes visuales más prestigiosa del país, había sido publicado *Arte y teoría en la era de los estudios antropológicos* con una presentación de Magaly Espinosa, fragmento de *El artista como etnógrafo*. En sus comentarios Espinosa destaca que Foster no tomaba en cuenta al artista como productor y reproductor cultural (Espinosa 2003, 76), es decir, al artista que trabaja sobre el contexto social y cultural del que es parte y sobre el cual reflexiona. Ciertamente aunque Foster discute los efectos de la sobreidentificación del artista con el Otro cultural y de la habitual legitimación del discurso de aquel en su condición de artista y nativo, los ejemplos que analiza incluyen artistas internacionales de alto reconocimiento como: Hans Haacke, Robert Smithson, Dan Graham o Gordon Matta-Clark. Limitando su discusión a la producción visibilizada por instituciones de arte de centros de poder como el Museo Guggenheim de Nueva York.

En su artículo *Arte de Conducta: proyecto pedagógico desde lo artístico* el giro etnológico no es explícitamente definido por Espinosa pero es ubicado junto a referencias al arte de acción y a la cultura como una zona de la realidad a ser activada, regresando nuevamente a aquella noción del artista como productor y reproductor:

Desde la tradición del arte procesual y del arte de acción, se impulsan perspectivas culturales que despiertan el giro etnológico, los valores del artista como portador y reproductor cultural, el encargo social y la inserción social del arte. Él es parte activa de su entorno cultural, avisando las principales contradicciones y las fuerzas sociales de aquellas zonas que no se evidencian, que se ocultan o son poco transparentes (Espinosa 2007, 3).

Dentro del llamado giro etnológico detecta dos caminos en la producción de la Cátedra: las obras de contenido social y de inserción social. Las primeras discursan sobre situaciones, temas o preocupaciones consideradas sociales sin que esto implique preguntas respecto a la práctica artística y sus procesos, lo cual es fundamental para la segunda. Las obras de inserción social, por otro lado, buscan modos de implicarse con el contexto social convirtiéndose el artista en un activador del mismo, según la autora.

En su análisis Espinosa destaca la relación de estas dos líneas de trabajo con la estética. Las obras de contenido social tienen más posibilidades de desplegar diversidad estética, mientras que las de inserción social supeditan dicha variable a los propios procesos que implica la práctica artística.

El arte de inserción social crea menos posibilidades para el despliegue de valores estéticos, pues la intervención del artista debe reducirse al mínimo, monitoreando de diversas formas, las complejidades de la convivencia. (...) Mientras que aquel artista que toma como referente los contenidos sociales o culturales pueden desplegar en la creación de su obra construcciones expresivas de mayor diversidad estética (Espinosa 2007, 5).

La ubicación de las obras bajo un giro etnológico establece esta particular relación con la estética, que la autora denomina etnoestética. La estética de la obra no es decidida solo bajo variables venidas de las artes visuales sino que son decisivos elementos del contexto social del que la práctica artística forma parte. “El hecho de que la perspectiva etnológica sea un sólido acicate, es lo que permite desplegar valores de corte etnoestéticos, portadores de los entramados que están en los hábitos, las costumbres, las creencias y el imaginario social, desde sus formas más particulares de presentarse” (Espinosa 2007, 4).

Además Espinosa establece una comparación con la vertiente antropológica mencionada en la década de los 80. Para la autora hay una clara relación entre ambos momentos, aunque no una evidente continuidad, debido al poco conocimiento de los artistas de esta nueva generación sobre la producción de la época, atribuida a la poca existencia de documentación fotográfica o escrita sistematizada sobre los 80 cubanos.

Encuentra dicha relación principalmente en la postura crítica presente en ambos momentos y en una sensibilidad compartida, aunque con diferentes matices, con los artistas de 2007. Sin embargo para esta generación no hay una pretensión de transformación social de carácter utópico sino que son detectadas y registradas contradicciones sociales desde un ámbito más privado, contraído.

Aunque en estas predominan las búsquedas antropológicas, ellas se desarrollan principalmente desde posturas de corte paródico o simulativo, tratándose de otra actitud frente al arte, pues son otros los tiempos. Las mezclas entre lo político, lo ideológico y la reflexión crítica, se realizan hurgando en la vida cotidiana a través de sus formas más personales y privadas. No hay grandes relatos, ni utopías, pero sí una intensa sensibilidad y una mirada sobre la cultura y la sociedad que los acopla o acerca al arte emprendido desde la década del 80 (Espinosa 2007, 5).

En este trabajo crítico Espinosa presenta un valioso intento de sistematización de una zona de la producción de la Cátedra Arte Conducta hasta el 2007. Sin embargo el mayor esfuerzo es dedicado a problematizar la relación de esta producción ubicada, como he mencionado, bajo

el giro etnográfico y con un carácter antropológico, respecto a las decisiones estéticas asumidas por los artistas. Para la autora es central comprender cómo es concretada la obra ante el interés por la activación del ámbito social y sus contradicciones a través de la producción de una situación, gesto o práctica. Le preocupan dos elementos: como estas prácticas que no estaban siendo diseñadas para el espacio institucional del arte serán presentadas y las limitantes para ser entendidas por un público foráneo debido a lo local de sus temas.

Conceptos como antropología y etnología son utilizados indistintamente para ayudar a matizar las decisiones visuales asumidos por los artistas bajo la categoría de etnoestética:

Si bien todas las funciones del arte son sociales, cuando la creación maneja directamente elementos culturales, de carácter etnológico, antropológico, de cultura popular en su conjunto, tiene que vérselas con una dinámica y con un cuerpo representacional muy particular que el artista asume para sus juegos textuales y metafóricos logrando ampliar el campo de estas funciones (Espinosa 2007, 5).

A pesar de la insistencia en dichos matices no es la intención del texto problematizar qué se toma de este campo del conocimiento y qué tipo de relación se quiere establecer entre arte contemporáneo y antropología.

Rufo Caballero define la Cátedra Arte de Conducta como el espacio de renovación del arte después del regreso al oficio de la década del 90. Como Espinosa, Caballero en su artículo *Dime lo que más te ofende. Arte cubano, 1981 -2007* (2008) compara esta nueva generación de artistas con el llamado renacimiento del arte cubano de la generación de los 80: “Los críticos han estado a punto de teclear: “Nuevo renacimiento del arte cubano” (Caballero 2009 [2008], 137). En los artistas de la Cátedra encuentra una recuperación de la referencia directa al espacio social perdida con el fin del renacer ochenteano:

[La Cátedra Arte Conducta, ha supuesto desde el 2003 a la fecha, el espacio ideal para el adiestramiento de un tipo de artista “funcional” que concibe la creación, más que como el objeto acabado, codificado y relamido por la estética, como el proceso de revelación de zonas de la realidad escamoteadas por el discurso oficial, en otra forma de olvido: la desidia hacia los laterales, hacia esos márgenes que, de manera sorda, se fueron haciendo centro (Caballero 2009 [2008], 147).

A este regreso al referente social le atribuye una vocación antropológica bajo la cual regresa a la etnoestética, referenciado a su vez el artículo de Espinosa. Sin embargo nuevamente no se

trata de un punto de entrada para una discusión con la antropología sino un anclaje que permite además de matizar las obras atendidas regresar al arte de los 80, primer momento en el que es reconocida una línea antropológica.

El arte que estudia la conducta y sigue una conducta, el arte del comportamiento, el arte del desvelamiento social a través de una vocación antropológica que privilegia los medios no tradicionales de la expresión, la búsqueda etnoestética, ha tenido en la Cátedra un espacio de perenne solvencia de inquietudes creativas y filosóficas sobre la condición del artista contemporáneo y su diálogo, siempre arduo, con los contextos (Caballero 2009 [2008], 148).

Es también sintomático que tanto para Caballero como para Espinosa, los trabajos descritos vienen a cubrir un área de silencio, encargándose de mostrar evidencias de contradicciones sociales no atendidas por el espacio oficial. En este caso recurre a la antropología o sociología como un valor más que como una característica de las producciones analizadas desde la teoría del arte:

Toda una filosofía de vida, toda una escala de valores compartida a nivel social, aflora en este tipo de trabajos, de un enorme valor antropológico y sociológico, que continúa la tendencia del arte cubano de los años ochenta, a llenar zonas de silencio favorecidas por la prensa y otras instituciones de discurso oficial (Caballero 2009 [2008], 118).

Para Maylin Machado, también crítico de arte, el artista adopta diferentes roles sociales, no para reproducirlos sino que: “Su intención, muchas veces, es práctica y su finalidad la eficiencia, de manera que o bien genera formas más efectivas o bien recrea mecanismos alternativos, *underground*, o bien funda nuevos roles” (Machado 2007, 3). Sin embargo la función de las obras no es la de provocar un cambio, se trata de señalar un conflicto, de visibilizarlo según la autora, de este modo adquieren un carácter “crítico incuestionable” (Machado 2007, 4). Maylin Machado inscribe las obras analizadas en la genealogía de la obra como praxis en sí misma, no como resultado o producto objetual.

El arte como praxis en este caso se trata de la selección de una zona de la realidad a ser atendida, de un rol social a ser asumido o de la interacción directa con un suceso. Los artistas trabajados por Machado, por lo general, son reiterados en los artículos críticos del resto de los autores mencionados. Para analizar sus producciones, Machado habla del artista como mediador, la obra como servicio y finalmente regresa al término también asumido por Magaly Espinosa el arte de inserción social. “Ahora bien, lo interesante de esto es que esa praxis pura en la que se ha convertido el arte puede ir más allá de los límites de la selección y puesta en

práctica de una acción concreta, ya sea en forma de servicio o de actividad de vida; puede volverse pura interacción” (Machado 2007, 7).

Machado señala un síntoma de la época: el ámbito social como fuente principal y espacio para llevar a cabo la praxis artística que es a su vez la obra en sí misma. Apunta además que no se trata de atender a la realidad en general sino de: “Una necesidad de documentar problemas sociales que son desconocidos para los medios oficiales. Y entonces me pregunto, ¿será que el gesto de apropiación recae en el acto mismo del poder, en su acción de visibilizar, reconocer, legitimar formas concretas de lo social?” (Machado 2007, 8). Encuentra en estas obras como los autores anteriores un valor visibilizador de conflictos no atendidos en otros ámbitos.

En el 2010 nuevamente es mencionada la indagación antropológica y cultural, en la escena del arte cubano. Patricia Martínez, dedicó su tesis de licenciatura en historia del arte a la producción cubana entre el 2003 y 2009 entendiéndola como relacional. En su trabajo de grado *Reescribiendo el canon: la estética relacional desde esta orilla* (2010), la autora intenta adaptar los planteamientos de Nicolas Bourriaud de su libro *Estética relacional* a la producción realizada en el espacio de la Cátedra Arte de Conducta de Tania Bruguera.

Martínez apunta dos problemas para asumir la estética relacional como eje teórico de análisis de la producción realizada en Cuba. Primero que dicho autor apela a la urgencia social de potenciar las relaciones humanas mediadas por el exceso tecnológico. Segundo Bourriaud atribuye un carácter político a estas prácticas artísticas al lograr ámbitos relacionales no previstos. Martínez apunta que ambos focos de interés son efectivos en el contexto europeo en que fue escrito, tecnologizado y despolitizado, específicamente el francés. A pesar de que se hace evidente que no aplica a Cuba ni la necesidad de crear relacionales, ni la de politizar – ambas cosas existen en exceso en la isla- insiste en apuntalar su análisis crítico en los planteamientos de Bourriaud.

En la tarea de definir un arte relacional cubano, Martínez apunta que la producción de su interés no tiene un carácter político en su totalidad sino que también se encuentra en ella un sentido antropológico y cultural:

Mas en las [obras] que constituyen nuestro objeto de estudio, consideramos que la política es sólo una de las vertientes posibles que se pueden seguir, pues atentas como están a los acontecimientos, procesos y necesidades sociales, encuentran también en la indagación antropológica y cultural un camino de creación igualmente válido, que no necesariamente

requiere hacer evidente en la estructura de la pieza una determinada postura o intención política (Martínez 2010, 74).

Sin embargo, a pesar del intento de marcar dicha diferencia respecto a la estética relacional francesa, nuevamente, no es explicitado que define por indagación antropológica y cultural, haciendo solamente una mención de ambos elementos.

Bajo las tipologías de arte como mediador social, como servicio, como intercambio, como forma de autobeneficio y como aprendizaje y experiencia, Patricia Martínez analiza la producción de un grupo de artistas, la mayoría de ellos anteriormente ubicadas bajo una condición antropológica, etnoestética o de inserción social por Espinosa, Caballero o Machado.

A pesar de la poca referencia directa y ausencia de discusión explícita con *El artista como etnógrafo* de Hal Foster es posible encontrar argumentos que evidencian los efectos de dicho artículo en la escena del arte cubano, ya divulgado en el 2003 por la revista *Arte Cubano* en la sección *Pensando alto* a cargo de Magaly Espinosa, como he mencionado anteriormente. Presentándose en el análisis de la práctica artística un intento por incorporar el campo antropológico aunque sin llegar a imbricar ambas disciplinas o problematizar las implicaciones de ello.

A diferencia de las secciones anteriores de este capítulo, aquí no me he encargado de analizar directamente las obras a las que se refieren los críticos, sino que ha sido mi pretensión sistematizar y comprender la relación que ellos han establecido con la antropología. Ha habido dos razones para ello, primero que ha sido en el texto crítico y académico en donde se ha catalizado dicha mención y segundo que un grupo mayor de especialistas había insistido en ello. Es en el capítulo 3 de esta investigación en el que me encargo del análisis de prácticas específicas a las que los críticos aquí mencionados le han atribuido un carácter o valor antropológico.

Conclusión

Para comprender los matices de la discusión arte y antropología contemporánea en la escena del arte cubano he rastreado la mención por la crítica de arte de lo antropológico o de dilemas coincidentes con los de dicho campo. No todos los textos analizados en este capítulo han hecho mención directa de la antropología sino que en ocasiones se ha hablado de ciencias sociales en general –Suset Sánchez- o la inserción social y el arte como praxis- Maylin

Machado-. En otras ocasiones la presencia de la antropología ha sido acompañada por lo etnoestético y etnológico –Magaly Espinosa-, lo cultural –Gerardo Mosquera, Patricia Martínez- o lo sociológico –Rufo Caballero-.

A pesar de la presencia de una línea antropológica desde los tempranos 80 no se puede hablar de una continuidad de ella en el arte cubano sino más bien de momentos en los que se han detectado sensibilidades, preguntas o formas de trabajo identificables con dicho campo. Generalmente han sido susceptibles de ser denominadas como antropológicas obras en las que predomine la presencia del trabajo directo con sujetos, tiempo invertido con los mismos, la práctica que valora más el proceso apelando menos a la alegoría, al símbolo y al objeto. Sin embargo las discusiones sobre arte y antropología contemporáneas que se han encargado de establecer el diálogo entre ambos campos no están presentes en la escena cubana, al menos no son referenciadas por los autores.

No ha sido interés de estos autores problematizar dicha mención de lo antropológico, no hay que olvidar que se trata de críticos de arte, que escriben teniendo como referente las artes visuales y para el público de dicha escena. Generalmente se ha hecho mención de la antropología más que como campo con el cual entrar en diálogo como una característica que ayuda a matizar las intenciones de la descripción y análisis de un grupo de obras desde las artes visuales.

Lo antropológico aparece además no solo como un carácter sino como un valor de las obras, dirigido sobre todo a apelar a sensibilidades no atendidas, develar contradicciones ideológicas, indagar en la historia o activar el tejido social. Acciones que tienen lugar ante la imposición oficial de un discurso, historia o sensibilidad determinada con las que estas obras entran en contrapunteo. Lo antropológico resurge siempre que regresa la necesidad latente de comentar, de un modo más directo, las condiciones particulares en las que el ciudadano se relaciona con la administración estatal. La referencia al contexto cubano y su singularidad es constante en toda la producción cubana contemporánea, pero reaparecen las señales de lo antropológico, sociológico, etnoestético o de inserción social cuando hay además preguntas metodológicas en las obras que las llevan a una implicación con su contexto específico.

Sobre esta relación con el contexto Mosquera y Espinosa apuntan a que el artista es reproductor y portador de las condiciones del mismo. Asumiendo que no se trata de un artista perteneciente a una élite económica que lo distancia de los espacios que luego atiende, sino

que es parte y por tanto vive, comprende y ya está implicado en los sucesos o contradicciones que mira, destaca o activa a través de los códigos del arte contemporáneo.

Así en la búsqueda de lo antropológico en el arte cubano he encontrado núcleos de artistas, proyectos puntuales, producciones en equipo, artistas en solitario. He incluido en esta sistematización producciones que han sido señaladas por su carácter antropológico por la crítica de arte ante la presencia del Otro cultural o social, la pretensión humanista de dar voz o prácticas que conlleva la relación directa con sujetos y tiempo invertido.

Sin embargo algunos de los artistas con los que he trabajado para esta investigación apuntan que sus obras no persiguen la intención de ser útiles, altruistas, de emancipar a la gente, de “resolver el problema de alguien”³⁷, tampoco de “dar voz a quienes no lo han pedido”³⁸. En todo caso hay un deseo de proponer nuevas formas de decir pero lo más importante una deuda o motivación propia. En unos casos, la entrada a nuevas sensibilidades diferentes a las impuestas, en otros la duda ante la historia afirmada o el entendimiento de un contexto deformado y la propia posición del artista como ciudadano en él.

³⁷ Entrevista realizada por mí a al artista Lázaro Saavedra, La Habana, febrero, 2016

³⁸ Entrevista realizada por mí al artista Henry Eric Hernández, La Habana, febrero, 2016

Capítulo 3

Métodos y prácticas del equipo de artistas cubanos: 2003-2012

Introducción

En este capítulo abordo el análisis de métodos y prácticas en obras específicas de mi caso de estudio, el equipo de trabajo (2003-2012) compuesto por los artistas: Luis Gárciga, Javier Castro, Grethell Rasúa, Adrián Melis, Celia González, Yunior Aguiar y Renier Quer. Sus prácticas artísticas han sido de las catalogadas como antropológicas por la crítica de arte cubano, casi siempre, como parte de la Cátedra Arte Conducta. Sin embargo este grupo de artistas más que funcionar como entes individuales dentro de un proyecto pedagógico, lograron autonuclearse funcionando y reconociéndose como equipo. Extendiéndose en un antes y después de la participación de sus integrantes en la Cátedra Arte Conducta. A pesar de la importancia del trabajo en equipo para sus prácticas artísticas la crítica solo ha analizado obras individuales ante el habitual afán de autorías definidas del mundo del arte. En estos análisis ha sido reiterada la mención de lo antropológico en sus obras sin llegar a ser problematizada, quedando solamente en el plano de la enunciación. Aquí analizaré no solo obras específicas desde la antropología visual sino que las premisas fundamentales de estos artistas como equipo.¹

Mi análisis comienza por comprender el funcionamiento de este grupo de artistas como equipo, sus presupuestos respecto a modos de llevar a cabo su práctica artística, así como sus posiciones como ciudadanos respecto a los niveles de involucramiento con la sociedad cubana como contexto específico de trabajo. Para ello acudí a publicaciones de los propios artistas, así como las tesis de grado de quienes fueron estudiantes del Instituto Superior de Arte.

Fue fundamental para el desarrollo de este análisis mi propia experiencia como participante activa y constante de esta experiencia artística. Lo cual no solo me permitió acceder a los integrantes para indagar sobre sus reflexiones actuales acerca de sus metodologías de trabajo, sino que inevitablemente filtro mi propia experiencia. Siendo a la vez un reto atender, desde mi posicionamiento como antropóloga, prácticas que habían sido ponderadas solamente desde el arte, hasta el momento. Ante esta posición me debato entre la proximidad productiva y las

¹ Los integrantes del equipo participaron de la Cátedra Arte Conducta entre 2003 y 2006. Luis Gárciga 2003-04, Javier Castro 2004-05, Yunior Aguiar, Adrián Melis, Renier Quer, Grethell Rasúa y Celia González 2005-06.

implicaciones emocionales de ser parte de una experiencia que ahora analizo desde la distancia temporal e intelectual, contando con un nuevo campo de conocimiento a través del cual me acerco: la antropología visual, en especial su nicho interesado en el arte contemporáneo.

Este equipo de artistas se dedicó con intensidad a la producción de prácticas artísticas involucradas con su contexto social de 2004 a 2012. En ese tiempo realizaron un total de 91 obras, entre acciones, videos, video-documentaciones e instalaciones y organizaron exposiciones y presentaciones de su trabajo como: *Makarov* (2004), *Bueno, Bonito y Barato* (2005-06), *Sin magia y sin performance* (2007), *Salud* (2007), *Historia Natural* (2008), *Body Art* (2008), *Simulaciones irreversibles* (2008) *Creo saber por qué sigo buscando detalles* (2009), *Experimenta Colombia. Registro Directo* (2009), *Efemérides: 2008* (2009), *Bola perdida* (2010) y *Un olor que entra por mi ventana* (2011-2012).

En las declaraciones sobre sus obras los dilemas de los artistas muchas veces son movilizados por la exigencia de clasificación de la escena del arte según categorías como: videoarte, performance, arte relacional o de inserción social. Aunque estos son puntos de partida fundamentales, desde la antropología visual potencio zonas de análisis de las obras como práctica de relacionamiento. Me detengo en puntos metodológicos de la práctica que considero productivos tanto para el arte como para la antropología visual como: colaboración, ética, entrada al campo, inmersión y distancia, duración de las prácticas y autoridad. Establezco una relación entre las obras producidas y las intenciones, preguntas y estrategias de trabajo expuestas por los artistas en función de aportar a un posible intercambio metodológico entre arte contemporáneo y antropología visual.²

1. Premisas del equipo de trabajo: *elmarcadordelibros*

Entre el 2004 y 2012 los artistas que conformamos este equipo de trabajo debatimos en largas sesiones las premisas fundamentales que nos motivaban a trabajar, en equipo y sin nombre o imagen que nos identificara, para la producción de obras motivadas por preguntas

² Entre el 2005 y 2009 fueron escritos por los artistas del equipo los siguientes textos: Presentación del proyecto Bueno Bonito y Barato (Gárciga: 2005), Video arte cubano actual: Del performance al archivo discontinuo (Gárciga: 2009), Bifocales para un tuerto (Gárciga: 2009), Evidencias de una historia natural (Castro, Gárciga y Rasúa: 2009), Story Board para un curador disuelto (Gárciga y González: 2009), Un doble y tres sencillos. La obra de arte como herramienta de investigación y conocimiento de la realidad de (Castro: 2009), De la gran teoría al abuso de la belleza (Rasúa: 2009), Creo sabes por qué sigo buscando detalles (Aguiar y González: 2009), estas últimas parte textual de la tesis de grado de la facultad de artes visuales del Instituto Superior de Arte (ISA).

metodológicas sobre el proceso de trabajo involucrado –engaged- con el contexto social y político cubano.³

El equipo no tuvo nombre, ahora es un problema para esta investigación ante la exigencia de definir y describir la relevancia de un caso de estudio, solo nos identificamos con un correo electrónico colectivo elmarcadordelibros@gmail.com –la acción de marcar la página de un libro hacía referencia a la intención de atender ciertos acontecimientos-. Esto fue una postura ante el fantasma de las autorías claras, mejor individuales que colectivas, que nos persigue en la escena del arte. Un intento de disolución de autoría o autoría compartida habitualmente truncados debido principalmente a las exigencias del mercado y los administradores del arte, quienes necesitan al responsable de los hechos con quien negociar.

Sin embargo, habían pautas claras, no era un grupo o colectivo, era un equipo en cuanto las estrategias de trabajo se podían mover en diferentes niveles autorales, en función de discutir y realizar obras de forma individual, en dúos, tríos o totalmente colectivas. Bajo el préstamo de estrategias de trabajo se producía y eran discutidas las líneas bajo las cuales hacer arte, qué preguntas responder con las obras, desde qué postura e intención nos relacionamos con el contexto social y sus sujetos, cuál era nuestra responsabilidad como artistas, qué tipo de arte nos exigía y era necesario hacer en el contexto social, estas interrogantes eran compartidas por todos. Bajo esta noción de equipo no nominado algunas de las posturas consensuadas quedaron explicitadas no solo en las obras sino que en artículos y textos curatoriales de las exposiciones realizadas en conjunto.

El texto del proyecto curatorial *Bueno, Bonito y Barato* (2005-06) escrito por Luis Gárciga explicita puntos de partida fundamentales como respuesta a estas interrogantes. En relación a la postura del artista respecto a los sujetos con los que se involucra durante la práctica artística Gárciga⁴ dice:

Para ellos, el artista no es ni un chamán hacedor ni una especie de mago que arregla contextos o resuelve lo que socialmente está descompuesto; el artista tiene solo una visión particular, la

³ Entiendo la traducción de “social engaged art” como arte involucrado más que comprometido con su contexto social, la noción de compromiso supone una postura del artista de antemano.

⁴Luis Gárciga Romay de La Habana, 1971. Vive en La Habana y en Ciudad de México. Licenciado en Ingeniería Civil por la Facultad de Ingeniería Civil, La Habana 1989-1994. Es Master en Ingeniería Civil .La Habana, 1995-1997. Graduado de La Academia Nacional de Artes Plásticas. San Alejandro. La Habana, 1997-2001 y de la Cátedra Arte de Conducta - Diplomado .Instituto Superior de Arte (ISA), La Habana, 2003-2005. Actualmente realiza una maestría en Escultura en la facultad de Arte de la UNAM, México.

que le fue dada por su entrenamiento y formación pero no es un ser superior con una mirada penetrante o un poder con mando a distancia. La mirada del artista y su forma de hacer es una más, en un tejido social, repleto no solo de preguntas e inconformidades, sino de respuestas y formas orgánicamente adaptables (Gárciga 2005, 2).

La mirada, desde donde se mira y que implica esa posición, un enfoque recurrente en la antropología visual, es desde donde Luis Gárciga define la postura de los artistas de este equipo. No se trataba del yo frente al Otro proletario o cultural, sino en todo caso de identificarse a sí mismo como parte de esa inevitable otredad donde es ubicado el Caribe y Cuba en particular con su singular pretensión socialista.

El artista no se inserta en procesos sociales, tampoco interviene en ellos, no se hace parte de un cuerpo cultural ajeno o se interna en comunidades remotas, observa desde su balcón, escucha lo que se conversa en la sala de su casa, lo que le rodea le parece suficientemente significativo como para ser atendido. No hace promesas de transformación o visibilización de conflictos, no encuentra en el arte las herramientas para cumplir con ninguna de esas tareas, se ubica en una posición de modestia desde la que no anuncia soluciones sino que una mirada atenta.

El artista parece ser que solo está capacitado entonces para componer, al componer puede transformar, pero al componer siguiendo las leyes aprendidas por el arte se armoniza y se contrasta; está consciente de estas implicaciones y entonces reduce el círculo de acción intentando dejar las cosas casi como estaban, solo gira aquello imprescindible para engendrar la metáfora, una metáfora sin imposiciones, una metáfora leída como posible, no impuesta (Gárciga 2005, 2).

Otra de las premisas metodológicas recurrentes entre los artistas fue esta pretensión de no modificar el contexto en el que se trabaja o al menos incorporarse de manera orgánica a las operaciones ya activadas en el lugar. Allí la singularidad del imaginario y prácticas diarias de un contexto distinto al narrado desde el discurso oficial que insiste en denominarse socialista era suficiente. No para presentarla como parte de una oposición gubernamental –ese diálogo binario ante el cual los cubanos muestran cada vez más indiferencia- sino para atender sus particularidades desde el espacio doméstico. Las obras intentaban dar cuenta de modos de vida que podían transformarse al cambiar las condiciones sociales, económicas y políticas, perdiendo la oportunidad de historiar pedazos de la realidad no atendidos. Esto aportó un carácter urgente que impulsó la necesidad inmediata de realización, siendo una de las razones

para no esperar por tecnologías o condiciones prácticas ideales para trabajar sino que responder a la necesidad de narrar con las posibilidades técnicas y estéticas inmediatas. “Urgencia e inmediatez, temor a perder la posibilidad de contar el cómo se vive. También debería añadirse cierta premura y cuidado por no olvidar los detalles que hacen a lo diverso y lo otro tan cercano a lo mismo” (Gárciga 2009, 1).

Se trataba de un vivir casi como “cualquiera”. Estar atentos a lo considerado y seleccionado como metafórico, lo cual implicaba una distancia reflexiva de lo que se supone igual, común, una singularización de los acontecimientos habituales para destacar lo significativo, tener la metáfora a la mano.

El solar donde existimos, poblado de productos y productores culturales, habitado por un catálogo de mecanismos de articulación, de adaptación y sobrevivencia, repletos de naturalidad; invita como opción a emplearlos como materia de partida y/o destino de una construcción de significados o como referente a estudiar para generar metáforas en un campo estético que se amplía con ciertos colaterales de ocasión, el de los indicadores económicos o el de los juicios éticos. Vivir como cualquiera pero con la metáfora a mano (Gárciga: 2005, 2).

Frases como “La obra casi hecha”, “el pequeño giro”, “la metáfora encontrada” eran recurrentes y asumidas como operación suficiente ante los síntomas significativos de un contexto particular, que en sí mismos emanaban sentido, que solo necesitaba ser re-encuadrado. El arte como metodología para entender la realidad fue una de las frases recurrentes en los años de trabajo en equipo. Sin embargo no fue definido de forma organizada, sistemática, regular, como una norma desde donde partir o con la cual cumplir para trabajar. Todos suponíamos coincidir con el espíritu y las implicaciones de la frase, sin necesidad de aclararla: el arte no solo como herramienta operativa sino como una metodología que graduaba y sintonizaba lo que debía ser atendido y bajo qué matices. Se trataba de una sensibilidad procedente del estudio de las formas y lógicas del arte, puesta en función de comprender el escenario cubano.

En ningún momento asumimos la observación participante explícitamente como método de trabajo, aunque la conocíamos no la incorporamos. En un intento por escapar del cliché que puede implicar su desgastada utilización incorporamos nuestra propia jerga. Sin embargo en el análisis de estas declaraciones encuentro un paralelo con la observación participante, específicamente con las aseveraciones de Tim Indold (2014). En cuanto si el “vivir como cualquiera pero con la metáfora en la mano”, implicaba una participación en correspondencia,

atenta e intencional, “el arte como metodología para entender la realidad” aclara cual es la intención y bajo qué códigos es desplegada.

La obra como un registro subjetivado de la realidad fue otra de las ideas recurrentes en esta etapa de trabajo. Verbos como registrar, historiar, archivar son habituales en las declaraciones dejadas en los textos, dar cuenta en presente de sucesos y prácticas no atendidas por irrelevantes pero que presentíamos construían nuestro imaginario actual y como consecuencia futuro. Las obras tienen fecha, hubo una insistencia en ello por los miembros del equipo, al ser entendidas como apuntes sobre una época con conciencia de sus vidas en la escena del arte pero también de sus posibilidades como documentos. “Tenemos intereses comunes, nos valemos del arte para investigar, conocer y archivar la realidad usando como herramienta los lenguajes, leyes y estrategias que este posibilita” (Rasúa 2009, 21). “Buscamos que las obras en su conjunto lleguen a funcionar como un espacio donde se conecta información, como *historia mental* [énfasis del autor] de un momento y lugar particular, de lo que ocurre y lo que se pretende” (Aguiar y González 2009, 8).⁵

No se trataba solo de dar cuenta de un momento preciso sino de comprendernos como sujetos sociales, como ciudadanos en un contexto político y social particular:

Serán, posiblemente, cada palabra y cada plano filmado, una acotación desde el arte, una aproximación a estaciones específicas en los procederes y psicologías de grupos humanos concretos y a la misma vez abstractos; notas sobre la economía, la administración de autoridades, la moral y la fe, de una sociedad que se ha impuesto como estrategia de sobrevivencia un socialismo que parece no acabar de instrumentarse, un comunismo ectópico que se posterga inflando deseos y frustraciones, que para no derivar en un mar neoliberal se vara en los bajíos de la utopía (Gárciga 2009, 2).

Estos artistas en equipo no nominado, bajo el préstamo de estrategias de trabajo y la urgencia de historiar modos de vidas susceptibles de transformarse con el advenimiento de cambios en las condiciones político, económico y social, llega a consensos metodológicos para la producción de prácticas artísticas involucradas con su contexto social. Algunos son: la atención a acontecimientos habituales para destacar lo significativo; modificar -“girar”- solo lo necesario para detonar “lo metafórico” de las operaciones ya existentes en el contexto

⁵ Yuniór Aguiar, Celia González y Grethell Rasúa son graduados de la Academia San Alejandro, convocatoria 2000-2004, graduados del Instituto Superior de Arte (ISA) en la convocatoria 2004-2009 y graduados de la Cátedra Arte de Conducta de la convocatoria 2005-2006.

social; la posición del artista como uno más, un participante intencional sin pretensión de transformación o visibilización sino que de comprensión; la obra como registro, como documento de una época que no participa de una posición política binaria sino que reflexionada desde una escala doméstica. Estas fueron premisas fundamentales declaradas y asumidas en conjunto no solo como respuesta ante la escena del arte como artistas sino que ante un escenario social específico como ciudadanos.⁶

1.1 La antropología mencionada

La producción de los artistas del equipo no solo han sido ubicada bajo un carácter y valor antropológico por los críticos de arte, sino que ellos mismos han hecho mención de lo antropológico para describir sus proceso de trabajo.

En el cuerpo escrito de su tesis de grado *Un doble y tres sencillos. La obra de arte como herramienta de investigación y conocimiento de la realidad* (2009) Javier Castro hace referencia a estas premisas:

El trabajo mayor es intelectual. Me interesa percatarme de lo que sucede y darle giros pertinentes para que la realidad sea vista a través de la metodología del arte y se transforme en obra. El secreto ha sido encontrar la metáfora en potencia que emana del “terreno”, el reto es saber cómo tratarla y que sea lo más efectiva posible (Castro 2009, 18).

Seguidamente en el mismo texto cita las palabras de Maylin Machado para el catálogo de la exposición *Ni a favor, ni en contra, sino todo lo contrario*⁷: “El artista es un intermediario. Un hombre de oficio capaz de ver en detalle aquello que a muchos se nos escapa. Un observador activo de la sociedad. Un etnólogo del presente que saca ventajas de su profesión” (Castro 2009, 18). Lo antropológico aparece como un modelo con el cual comparar la práctica

⁶ La escena social y política cubana está conformada por un gobierno totalitario y unipartidista –Partido Comunista de Cuba- PCC-. En el ámbito económico han estado centralizados los recursos, bienes y empresas a todos los niveles, sin la aprobación de iniciativas privadas en ninguna escala. No existía la propiedad privada en ningún nivel. Así como un control total de los medios de información. La prensa, televisión, radio son medios de comunicación únicamente de posicionamientos estatales, que insiste en un llamamiento del pueblo al sacrificio por el socialismo. En el año 2008 Raúl Castro comenzó su mandato como presidente con un gobierno reformista moderado que no ha cambiado el carácter centralizado del gobierno pero realizó cambios en vista de que las condiciones de la economía nacional eran críticas y en un intento por ganar aprobación internacional para su gobierno, dando una imagen de aperturas. Entre sus cambios principales han estado: la apertura a la pequeña empresa privada, el reconocimiento de la propiedad privada –de casas y autos de particulares- y la derogación del permiso de migración que los ciudadanos cubanos debían obtener para viajar, activo de 1976 a 2013.

⁷ *Ni a favor, ni en contra, sino todo lo contrario* fue una exposición de la Cátedra Arte de Conducta curada por Maylin Machado y realizada en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, en el año 2007. Participaron los integrantes de la Cátedra de la convocatoria 2006-07

artística, para ampliar el campo y el valor de las obras, planteándose una tarea común entre artista y antropólogo, observar, estar atento.⁸

En el mismo texto Castro también hace una comparación metodológica explícita con el campo de la antropología. Se acerca a un entendimiento clásico de los métodos antropológicos para referirse a obras suyas ya realizadas: “Al igual que el antropólogo, el artista, realiza un estudio de campo que le permite conocer a profundidad el objeto de estudio en un posterior análisis” (Castro 2009, 10). No menciona a ningún autor en particular de este campo de estudio, su acercamiento sigue siendo genérico, como mismo la crítica que en primer lugar había relacionado su trabajo de forma recurrente con la antropología sin hacer referencia a una escuela, autor o nicho en particular. La relación con la antropología no es informada sino que parte de preconcepciones respecto a este campo, regresándose a un entendimiento del sujeto como objeto de estudio, y al análisis y comprensión como un acto posterior al trabajo de campo.

La antropología también aparece para escapar de “localismos” y enmarcar las obras en un ámbito más “universal”. Esta fue una exigencia habitual del mundo del arte cubano, la “universalidad” de las obras para ser comprendidos por la escena del arte internacional. Aunque los artistas continuaron trabajando sobre situaciones y procesos específicos “locales”, se recurrió a lo antropológico como una oportunidad de ubicar la producción en un interés por lo humano y lo cultural de manera más general. En varias de sus publicaciones Luis Gárciga - de todos los artistas quien más relacionó en sus ensayos la práctica del equipo con la antropología- insiste en la utilización de lo antropológico como variable de universalización: “(...) un acercamiento desde lo local y lo coyuntural en un boceto donde se trazan invariantes antropológicas más allá de un período social y unas coordenadas geográficas muy específicas” (Gárciga 2009, 1). En otros casos aparece la etnografía como un igual de la antropología enunciando una relativización de elementos que pudieran parecer demasiado locales para el mundo del arte: “(...) intentando no perder una perspectiva etnográfica o antropológica que apunta al ser humano más universal” (Gárciga 2009 b, 2). En otro ejemplo hombre, cultura y antropología parecen la oportunidad para esta generalización: “(...) aludiendo a aquello antropológicamente más general: el hombre en su esencia adaptable, jugando con categorías y juicios de su propia cultura” (Gárciga 2005, 4).

⁸ Javier Castro es graduado de la Academia San Alejandro, convocatoria 1999-2003, graduado del Instituto Superior de Arte en la convocatoria 2004-2009 y graduado de la Cátedra Arte de Conducta de la convocatoria 2004-2005.

La antropología también es mencionada como un campo desde el cual se pudiera estudiar la singularidad de las condiciones de las que dan cuenta las obras:

Estos videos no abandonan en ningún instante lo antropológico, sea por referente físico cultural de donde se originan o porque lo que generan es también un subproducto aprovechables por estudiosos de la raza, la familia, el género u otros de los grandes tópicos de esta ciencia del hombre o incluso sirva a aquellos que deseen ser más agudos e identificar, clasificar y valorar elementos más específicos con las implicaciones psicológicas en los rasgos identitarios de individuos sometidos a un proceso socioeconómico como es el socialismo (Gárciga 2009, 5).

Aquí la antropología, descrita desde una perspectiva muy conservadora, es el campo desde el que se pudieran estudiar las obras, presintiéndose intereses en común entre los propósitos de prácticas artísticas realizadas y aquel campo. Aunque el acercamiento de los artistas a la antropología ha sido desinformado, fue el campo al que recurrentemente regresaron para caracterizar sus prácticas, encontrando posiciones comunes aun no problematizadas.

2. Análisis de métodos y prácticas desde la antropología visual

Después de haber revisado las premisas de trabajo declaradas por los propios artistas durante el tiempo de producción de las obras y su mención de lo antropológico, me detengo en el análisis de un grupo de obras bajo cinco puntos que han sido de interés tanto para antropólogos visuales en su acercamiento al arte como para teóricos del arte como práctica social: colaboración, ética, trabajo de campo, instalación y curaduría. Dada la cantidad de obras producidas -91 en total- por los artistas y la repetición de procesos de trabajo, me he concentrado en analizar aquellas obras que metodológicamente permiten una mayor problematización bajo estos puntos de análisis.

Sin embargo, hago mención a pie de página de otras obras en las que se recurre a procesos similares a los analizados. Además de los puntos de análisis antes mencionados, tomo en cuenta elementos a problematizar de vital importancia para la antropología como autoridad, reflexividad, escena de encuentro, temporalidad del trabajo de campo, situación etnográfica entre otros.

2.1 Colaboración y participación. El diseño de la operación colaborativa

Según Schneider y Wright colaboración es una de las palabras más utilizadas por los artistas que realizan prácticas artísticas con compromiso social, en las que el proceso de trabajo con

sujetos y lugares en “situación etnográfica” es mucho más importante que la obra como producto terminado (2013, 4). Por su lado Bishop se refiere a arte participativo para clasificar prácticas artísticas en las que la relación público-obra-artista es reconfigurada, pasando el espectador a ser participante de prácticas procesuales de larga duración.

Hay una distinción significativa entre colaboración y participación. Schneider y Wright identifican la colaboración con procesos de trabajo y sujetos no necesariamente entendidos como público o ubicado en la escena del arte sino que en situaciones específicas/etnográficas que conforman el acto colaborativo. Mientras que la participación es anclada por Bishop a la habitual relación establecida en espacios donde los actores son advertidos de sus roles público/artista y los procesos son entendidos y leídos como arte. Sin embargo en ambos casos hay características en común, se trata de prácticas artísticas en las que el significado es producido durante procesos de trabajo colaborativo o participativo con Otros, que casi siempre implican larga duración y compromiso con los sujetos involucrados.

La colaboración y la participación son dos de las variables desde las que analizo las relaciones propiciadas en la práctica artística de mi caso de estudio con la intención de aportar al intercambio metodológico entre arte y antropología visual. Para esta tarea es fundamental aclarar el sentido que lo colaborativo y participativo ha tenido en el lugar específico de producción de estos artistas.

Para los autores antes mencionados la colaboración o participación no se trata de una relación sin conflictos que pretende una solución a la inclusión política de modo lineal: participación-inclusión. Sino que para Bishop se trata de una posición crítica en contra de la alienación del entretenimiento, un retorno a lo social en busca de repensar el arte colectivamente, apelando a sus potencialidades políticas para encontrar modos de reconfigurar la sociedad (2012, 3). Mientras que Schneider y Wright encuentran en las relaciones colaborativas una fricción esencial para un diálogo verdaderamente político y colaborativo (2013, 11). La presencia de un carácter colaborativo o participativo en la práctica artística, aunque variando sus matices, atribuye, según estos autores, intenciones políticas al proceso de trabajo de la misma. Para atender el carácter de lo colaborativo y lo participativo en esta zona de la producción del arte cubano, es necesario comenzar con la problematización de sus matices no solo como parte de las metodologías de trabajo de las prácticas artísticas analizadas, sino de sus implicaciones para el contexto político de la isla.

Después del triunfo de la Revolución Cubana en 1959, el discurso de izquierda de la transformación social y la inclusión a través de la participación ha sido el emitido como política oficial del Estado. Operativamente la participación se ha concretado en la realización bajo el sacrificio épico y masivo de mega proyectos: la zafra de los 10 millones –(1969-70), la siembra de café en el cordón de La Habana (1966-68), misiones militares internacionalistas – la más prolongada fue la participación en la guerra de Angola (1975-89), colaboraciones médicas y educativas en países de África y Latinoamérica (2000-2016), asociaciones masivas como: Los Comité de Defensa de la Revolución-CDR, la Federación de Mujeres Cubanas - FMC y la Organización de Pioneros José Martí- OPJM, marchas de los trabajadores los primeros de mayo, movilizaciones para protestas en contra de los Estados Unidos –“El regreso de Elián” (2000-01) y el pedido de excarcelación de “Los cinco héroes” (2000-2014) fueron las más destacas y largas de las últimas décadas- son solo algunos ejemplos de una extensa lista de eventos participativos organizados por el Estado. Es así que la noción de la participación como una oportunidad de reconfiguración social ha sido agotada por saturación por el Estado cubano durante casi 60 años. Un agotamiento que incluso implica el ámbito afectivo y familiar, también sacrificado ante las llamadas tareas de la Revolución.

Incluso en la escena de las artes plásticas de la década de los 80 hubo proyectos de iniciativa estatal que tenían la participación y el desplazamiento a escenarios distintos al del arte como premisas fundamentales. *Arte en la fábrica* consistía en que los artistas debían contribuir en las fábricas con tareas como decoración, realización de murales y actividades de utilidad para los trabajadores del lugar. Otro ejemplo es *Telarte*, se trataba de la reproducción en telas de diseños realizados por artistas para ser comercializadas de manera masiva. Proyectos que consistían en hacer llegar el arte a todos con supuestas intenciones de democratización de un arte en origen elitista.

El sostenimiento de la noción de participación como parte del discurso político transformó la relación que los cubanos establecieron con ella, propiciando una saturación ante propuestas participativas y colaborativas con carácter voluntario. Bajo estas condiciones fueron producidas relaciones colaborativas y participativas como parte de las metodologías de trabajo en las prácticas artísticas del equipo.

Para los artistas del equipo se trató más que de la emancipación del público en la escena artística, de encuentros en situación etnográfica en las que el artista no necesariamente se presenta como tal, perdiendo la inmunidad de su estatus momentáneamente. El intento de

pasar desapercibido, de no corromper las condiciones iniciales del lugar en el que la práctica era propuesta, sino que participar de ellas, fue una postura reiterada. Las características de la colaboración y la participación como método de trabajo estuvieron dirigidas a alejarse de la noción de colectividad y potenciar las posibilidades del encuentro cara a cara. Sin embargo no siempre implicó procesos de larga duración, dependiendo de los niveles previos de relación con él o los sujetos en colaboración. En el análisis de las obras me interesa atender los matices y función de lo colaborativo y participativo durante el proceso de trabajo en las condiciones específicas en las que fueron propuestas estas prácticas artísticas.

2.1.1 El servicio gratuito

Para *Reporte de ilusiones* (2005) Luis Gárciga y Miguel Moya diseñaron una operación en la que uno de los elementos movilizadores de la colaboración fue la gratuidad. A modo de fotógrafos de barrios ambulantes ofrecieron el servicio gratuito de montaje fotográfico sobre todo en La Habana Vieja, Guanabacoa y Luyanó –zonas populares de la ciudad, las dos últimas residencias de los artistas-. La operación fue sencilla las personas debían describir su ilusión para ser construida a través del montaje fotográfico por los artistas. Eso significaba que en la fotografía podrían escoger sitios, personas queridas, bienes o situaciones en las cuales ser representados.

El ofrecimiento fue directo, cara a cara, aprovechando la relación previa con amigos y conocidos que a su vez le comentaban a alguien más las posibilidades del servicio, sin hacer publicidad masiva, sino que comunicando de sujeto a sujeto. Era importante que los encuentros con los sujetos fuera donde aquellos propusieran, sus casas, el barrio, el trabajo, en su ámbito. Allí Gárciga y Moya debían obtener dos informaciones imprescindibles para la realización de la imagen: la narración de la fotografía imaginada, la cual era grabada en sonido y una foto de la persona en el lugar, situación o posición escogida para el montaje fotográfico. Fueron encuentros de corta duración, más bien las personas decidían la cantidad de tiempo dedicado a los artistas para describir la imagen en función de la realización efectiva del montaje fotográfico. Hubo dos encuentros el primero privado en la escena escogida por el colaborador como locación de su ilusión y uno segundo colectivo, convocada por los artistas para la entrega de las fotografías.



Figura 3.1. Ejemplo de cuatro montajes fotográficos solicitado por los participantes en *Reporte de Ilusiones* (2005) de Luis Gárciga y Miguel Moya. Fuente: imagen cortesía de los artistas.

Para este segundo encuentro Gárciga y Moya convocaron a los participantes a un espacio baldío entre los edificios de La Habana Vieja. Allí fueron entregadas las fotos enmarcadas a cada una de los participantes. La entrega tuvo un carácter informal, cada uno tomó su fotografía sin más ceremonia. Algunos de los participantes solicitó que su fotografía no fuera entregada en público, querían mantener en privado su ilusión, esto fue respetado por los artistas. La colaboración entre los artistas y los participantes de *Reportes de ilusiones* terminó con este encuentro quedando registro de esta relación momentánea en los montajes fotográficos, ahora posiblemente colgadas en las casas de sus dueños, dispersas por la ciudad.

Es en las imágenes construidas donde se dan cuenta del trabajo colaborativo entre los artistas y los participantes. Como artesanos Gárciga y Moya utilizaron sus habilidades para cumplir con las descripciones de las imágenes deseadas. Para los colaboradores fue la oportunidad de obtener una representación de su ilusión gratuitamente, para los artistas de registrarlas y evidenciarlas. *Reporte de ilusiones* dirige su mirada a un elemento obviado por la retórica gubernamental: el deseo, la ilusión individual.



Figura 3.2. Momento de la entrega de las fotografías por Gárciga y Moya a los participantes de *Reporte de Ilusiones* (2005) de Luis Gárciga y Miguel Moya. Fuente: imagen cortesía de los artistas.

Como documentación de la obra después de terminado el proceso de trabajo los artistas condensaron la información obtenida durante los encuentros y los resultados de ellos en una multimedia. Incluye las fotografías de las que se parte, la imagen después de realizado el montaje y la descripción de la imagen deseada en voz de los colaboradores. Tres niveles de información etnográfica dirigida no solo a comprender el proceso de la obra sino a dar cuenta de las ilusiones reportadas y sus portadores. La colaboración tiene la intención de dejar vestigios de una época, escuchar, atender y registrar el imaginario de un grupo de personas de una locación y momento específico.

En *Custodiando un deseo* (2005) también de Gárciga y Moya, aunque fue utilizada nuevamente la fotografía como estrategia de intercambio, la colaboración surge como operación efectiva para cubrir una necesidad. Esta vez la locación etnográfica de la práctica es la terminal de ómnibus de la provincia de Cienfuegos –ubicada en el centro de la isla-. En Cuba el transporte ha sido gravemente ineficiente, acrecentándose después de la caída del campo socialista debido a la falta de combustible, la imposibilidad de renovar habitualmente los medios de transporte y reparar adecuadamente las carreteras. Debido a esto la espera en las terminales de ómnibus puede ser de horas, llegando las personas a pernoctar en estos

establecimientos en general también en muy malas condiciones. Para las personas que esperan por el ómnibus el cuidado de sus pertenencias es una preocupación. La terminal de ómnibus de Cienfuegos compartía las mismas condiciones en el 2005.



Figura 3.3. Momento en que los viajeros entregan sus pertenencias a Gárciga y Moya, quedando documentado en fotografía polaroid como comprobante para la recogida. Fotogramas de la video-documentación de *Custodiando un deseo* (2005) de Luis Gárciga y Miguel Moya. Fuente: imágenes cortesía de los artistas.

Gárciga y Moya propusieron a las personas que esperaban en la terminal la custodia de sus pertenencias durante toda la noche. Ellos asumieron la responsabilidad de cuidar el equipaje de los viajeros. En una esquina de la terminal dividieron con una soga el área donde acumularían las maletas. A modo de garantía de la devolución, hacían una fotografía polaroid del equipaje en el momento de entrega a los artistas, la imagen permanecía con los viajeros y debían ser devuelta a los artistas para regresar a los dueños correctos sus pertenencias. Esta vez Gárciga y Moya no interactúan con la personas más allá de lo necesario para la operación, la relación que se establece con los viajeros es de silencio y confianza. Mediada por la fotografía como enlace entre ellos durante toda la noche, la colaboración tuvo la duración de la necesidad del servicio.

Nuevamente la colaboración está basada en una propuesta útil y gratuita como movilizador. En este caso los viajeros reciben la tranquilidad del equipaje seguro para poder descansar

durante la noche, mientras que los artistas obtienen del proceso un registro de las pertenencias como parte de la cultura material de una situación y condición etnográfica precisa: la terminal de ómnibus de la ciudad de Cienfuegos en el año 2005.

Para *Destinos posibles* (2009), esta vez solo de Luis Gárciga, el artista nuevamente asume el papel de algo más para ofrecer un servicio gratuito, antes fotógrafo o custodio ahora chofer de taxi, como estrategia colaborativa para activar un campo de trabajo particular. En La Habana existen taxis privados - en su mayoría autos norteamericanos de los años 50, después de la Revolución no se vendieron más autos a particulares- que siguen rutas preestablecidas y son compartidos por varios pasajeros como alternativa al transporte público. Para *Destinos posibles* Gárciga alquiló uno de estos autos y siguió la ruta entre Guanabacoa, zona periférica y residencia del artista, y Miramar, zona residencial, donde trabajaba como profesor. Durante un día ofreció servicio gratis como taxista a cambio de la respuesta de los pasajeros a la pregunta: ¿A dónde quieres llegar en la vida?

Desde el asiento delantero Javier Castro filmaba a las personas mientras respondían. Conversar con el taxista, es un modo de relación habitual en ese escenario. Esta vez su pregunta tenía una intención precisa y a cambio de la respuesta el viajero recibía el servicio gratis. Como es habitual en Cuba varias personas desconocidas entre sí compartían el taxi – tres atrás y dos adelante, además del chofer-, así que otros escuchan sus anhelos y proyectos de vida, unas abandonaban el transporte, otras subían. Otra vez la colaboración tiene la duración del servicio ofrecido y este tiempo es utilizado para conocer datos de valor etnográfico para el artista. Nuevamente la obsesión de Gárciga es el imaginario individual, los deseos e ilusiones del sujeto que no participa de la gran historia, que no trasciende para la narración estatal.

El proceso de trabajo de *Destinos posibles* sucede bajo las condiciones de la jornada de trabajo de un taxista. En esta situación etnográfica es propiciada la colaboración con un proceso no advertido como arte, en el que el artista intenta mantener las condiciones habituales. Para los viajeros la gratuidad a cambio de una respuesta y la presencia de una cámara de video pudo provocar extrañamiento pero no lo suficiente como para no participar. La documentación final del proceso concentra su atención en la imagen de las personas respondiendo –en el registro de lo dicho- y en el acto de abordar y abandonar el taxi -en el sentido metafórico del viaje-. Los artistas funcionan entonces como detonadores de una

situación colaborativa, no aparecen explícitamente en imagen ni Gárciga como chofer, ni Castro quien filmaba sin interés en dar cuenta de su posición en el proceso de trabajo.



Figura 3.4. Fotogramas de la video-documentación de *Destinos Posibles* (2009) de Luis Gárciga. Fuente: imágenes cortesía del artista.

Las tres prácticas comparten elementos recurrentes en su diseño metodológico: El servicio gratuito como operación para propiciar una situación colaborativa y el artista presentado en la escena de encuentro como algo más, es decir, un rol asumido para hacer efectiva la operación: chofer, custodio y fotógrafo-artesano. La operación activada por el artista como servicio propicia una situación etnográfica en la que la colaboración es eje articulador. Sin embargo, se trata de prácticas caracterizadas por encuentros de corta duración, en el que los sujetos más que colaborar tienen la oportunidad de participar de operaciones previamente diseñadas por los artistas. El conocimiento y/o significado no ha sido construido en conjunto después de un proceso de larga duración, sino que los participantes accedieron a contribuir con situaciones controladas y documentadas por los artistas.

2.1.2 La transacción económica en la operación colaborativa

Con tu propio sabor de Grethell Rasúa, así como *Body Art* de Luis Gárciga, Javier Castro y Grethell Rasúa y *CDR 11, zona de 10 en circulación* del dúo de trabajo Celia-Yunior –del que participo- utilizan una metodología similar con una diferencia importante: la mediación del dinero. En estas prácticas los artistas proponen un servicio por el que son remunerados, aun existiendo el dinero como mediador en la práctica artística no siempre es explicitado como parte del proceso de la misma, en estos casos es incorporada y reconfigura la lógica de la operación colaborativa.

Con tu propio sabor (2005-06) de Grethell Rasúa. Se trata de la siembra de plantas para condimentar los alimentos: orégano, albahaca, ajo de montaña. Siguiendo la misma lógica de un enfrentamiento a los prejuicios que etiquetan ciertos materiales como desechable o repulsivo, la planta de condimento encargada era abonada con las heces fecales del solicitante. Cada persona seleccionaba que tipo de planta de condimento deseaba obtener y si la quería seca y envasada o natural. Para comenzar la siembra debían entregar a la artista sus heces fecales, con las que era abonada la planta solicitada por el colaborador. La operación propone un regreso cíclico de los desechos del sistema digestivo ahora como sabor, que lleva a un enfrentamiento de los sujetos participantes a sus límites morales y sensibles.

La artista tenía varios encuentros con los posibles colaboradores: primero uno durante el cual les proponía el servicio, luego la recogida de la heces fecales y luego la entrega-venta de la planta crecida o el frasco con el condimento seco. El encuentro nuevamente es cara a cara, individual, no hay una convocatoria pública, sino que es propiciada una colaboración directa entre artista y sujeto. Las personas a las que la artista se acercó eran vecinos y conocidos a través de terceros con los que podía sostener un tiempo de diálogo personal. Los encuentros ocurrían en la casa de los posibles colaboradores siendo la artista quien visitaba a los interesados. Rasúa propiciaba un encuentro necesariamente privado para explicar su propuesta, recoger las heces fecales de cada persona y hacer la entrega final del condimento.

Sin embargo, un elemento ajeno al encuentro como propuesta de un servicio es la presencia de la cámara de video. En ocasiones la artista solicita a las personas filmar el diálogo entre ambos, no todos los diálogos son filmados, Rasúa aprovecha el caso en que haya mayor cercanía afectiva con el sujeto para explicar su interés en documentar el proceso del que están participando. Sin embargo este momento de negociación para obtener las imágenes no aparece en la documentación, la cual narra tres momentos de la práctica: la propuesta a los colaboradores, la recogida de la heces fecales, la producción del condimento –realización del

compost personalizado para sembrar, crecimiento de las plantas, secado y envasado- y la entrega y pago por el mismo de cada colaborador.



Figura 3.5. Fotogramas de la video-documentación de *Con tu propio sabor* (2005-06) de Grethell Rasúa. Fuente: imágenes cortesía de la artista.

En la operación de esta práctica está presente nuevamente el elemento del pago, las plantas de condimentos tenían un precio de 3 CUC⁹ –peso Cubano Convertible, equivalente a 3 dólares-. El pago es un elemento advertido y explicitado en la documentación final de la obra, es parte orgánica de la operación propuesta a los sujetos colaboradores. Rasúa no se presenta ante ellos como artista, sino como alguien que ofrece un servicio que es aceptado o no por los sujetos ante el desafío moral y sensible que pudiera implicar.

Body Art (2008) es otra de las prácticas en las que el servicio remunerado es utilizado como metodología. Se trata de una obra de Luis Gárciga, Grethell Rasúa y Javier Castro en la que los artistas –los dos últimos- venden de manera ambulante por las calles de Centro Habana y Habana Vieja cápsulas de viagra –fármaco utilizado por los hombres para aumentar la potencia sexual- empaquetadas como regalos por el día de los enamorados. Como operación simbólica se trataba de una yuxtaposición de una zona del imaginario que sobredimensiona la potencia sexual del hombre caribeño y la noción romántica –y comercial- del 14 de febrero como día del amor. La colaboración en este caso es sostenida en la venta y compra del

⁹ El CUC –Peso Cubano Convertible es una moneda fuerte que sustituyó la circulación del dólar en el país desde el 2004

producto ofrecido y su duración depende del tiempo de la transacción. La operación transcurre en las calles sobre pobladas de esa zona de La Habana, en la que es habitual y orgánica la venta ambulante e informal de casi cualquier producto. Castro y Rasúa se convierten en ese momento en uno más, venden su producto, convencen al cliente. Las expresiones de interés y razones o negativas detonadas durante la venta quedan registradas en video, con una cámara que es manejada indistintamente por ambos artistas durante la venta, las personas no se cuestionan la presencia de la cámara, hablan sin que el aparato –una cámara minidv no profesional- los perturbe.

En este caso no se trata de un servicio personalizado, sino que son propiciados encuentros de corta duración con el Otro, quien pasa de colaborador a cliente. El acto colaborativo es movilizado por el interés en el producto y no por ser parte de la producción de un determinado significado. Sin embargo es en el momento del encuentro con el Otro motivado por la venta en que es detonado el significado simbólico de la obra. Aunque la colaboración en su estado desinteresado para la producción de conocimiento en conjunto no es a la que apela *Body Art*, sigue siendo un elemento fundamental en el diseño de la operación de la obra como práctica simbólica.



Figura 3.6. Fotogramas de la video-documentación de *Body Art* (2008) de Javier Castro, Grethell Rasúa y Luis Gárciga. Fuente: imágenes cortesía de los artistas.

La próxima obra a analizar en la que el dinero es un elemento fundamental es *Zona 11, CDR 10 en circulación* (2005) del dúo de trabajo –del que soy parte- Celia-Yunior (Celia González y Yunior Aguiar).

Los Comité de Defensa de la Revolución – CDR, son una organización de masa creada por Fidel Castro el 28 de septiembre de 1961 con el objetivo de controlar y vigilar posturas políticas disidentes –contrarrevolución- y más tarde la delincuencia común desde el barrio. Los CDR están compuestos por zonas conformadas por grupos de cuadras y cada uno emula con el resto respecto a la realización de sus tareas: trabajos voluntarios para la limpieza de la cuadra, vigilancia nocturna o donaciones voluntarias de sangre. Al final de cada año es escogido al CDR más destacado de cada municipio en las provincias del país. Al mismo tiempo en La Habana es habitual la compra de donaciones de sangre por un precio de 5 CUC –equivalente a 5 dólares-, casi siempre debido a urgencias de salud, en transacciones directas entre individuos. Se trata de un acuerdo entre sujetos, usualmente en casos en que un familiar necesite una donación que el hospital público no provee por ineficiencia.

En esta situación etnográfica se ubica la obra *CDR 11, zona 10 en circulación*. La metodología utilizada en este caso fue la yuxtaposición de ambas estrategias para relacionarse con las donaciones de sangre: la estatal voluntaria y la individual por transacción económica. Los artistas compramos donaciones de sangre de modo individual y estas fueron dirigidas al CDR 11, de la zona 10 del municipio Marianao, donde vive Yunior Aguiar. Las 20 donaciones reunidas fueron suficientes para que dicho CDR fuera elegido como el más destacado de su municipio y Aguiar recibiera por ello un diploma de Vanguardia Nacional. Documento utilizado como única evidencia del proceso de la práctica, uno orgánico en cuanto surgido de la propia operación. A niveles simbólicos se trata de un cuestionamiento de la noción de voluntariedad a la que el Estado insiste en apelar en una situación social distinta – de descreimiento de lo voluntario- a la que dio origen a dicho discurso.

La colaboración entre sujetos para esta operación es motivada por el dinero, siendo el elemento vinculante entre los artistas y los colaboradores. Se trataba de dos encuentros, uno, en el que era realizada la propuesta y otro en el que era recibido el bono de la donación dirigida al CDR 11. Sin la pretensión de otra relación entre ninguna de las dos partes que no fuera el pacto de la compra, el carácter colaborativo es reubicado, transitando de la colaboración voluntaria a la colaboración remunerada. Una en la que casi desaparece su

noción primaria, solo sostenida como discurso bajo actitudes adjetivadas como donación y voluntariedad.

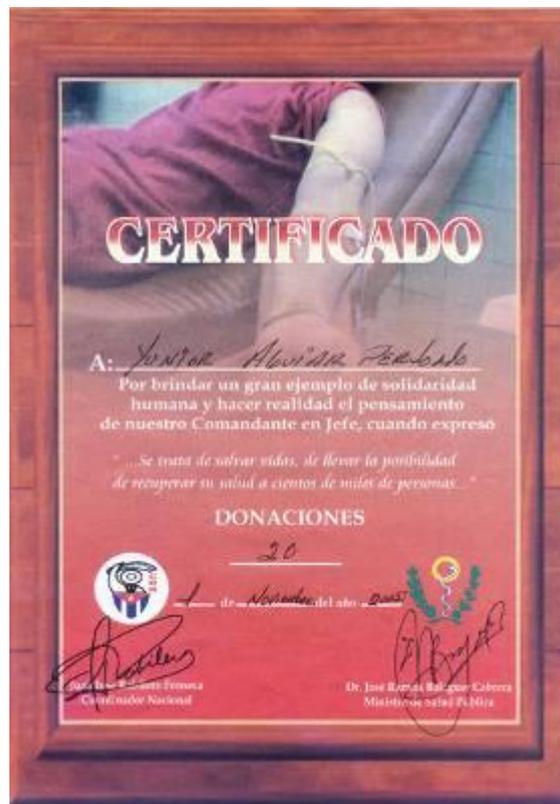


Figura 3.7. Certificado de los CDR entregado a Yunior Aguiar como donante destacado. Documentación de *CDR 11, zona 10 en circulación* (2005) de Celia González y Yunior Aguiar. Fuente: imagen cortesía de los artistas.

En estos casos la transacción monetaria es explicitada como parte conformadora del proceso, no como operación aledaña. Las colaboración es movilizada a través de la transacción monetaria a escala doméstica y momentánea, el ofrecer y recibir en una operación en la que ambas partes se benefician. El acto colaborativo adquiere diferentes niveles en el primer caso, se trata de un servicio personalizado que implica una relación más prologada con el Otro, en el segundo, la venta ambulante reduce la colaboración a los instantes de intercambio durante la misma, pasando el sujeto de colaborador a cliente y es el último caso el que lleva a extremo la noción de colaboración, cuestionando su sentido para el contexto cubano actual. En ninguno de los casos la colaboración es un acto desinteresado, ambas partes, los artistas y los sujetos colaboradores obtienen y entregan algún bien como parte del diseño de la práctica. Sin embargo, para el artista la práctica colaborativa tiene un valor agregado, todas han sido diseñadas como detonantes de relaciones simbólicas. Los artistas activan un proceso

intencional que viven y registran atentamente, esta es una posición intelectual de privilegio paralela a las condiciones de la operación económica.¹⁰

2.1.3 La colaboración como montaje

El montaje de una acción ya realizada ha sido otro de los métodos con implicaciones colaborativas utilizado en particular por Javier Castro. En este caso, hay una escena etnográfica recurrente: el barrio. Muchas de las obras de este artista han sido realizadas en calidad de vecino, teniendo a los habitantes del barrio como protagonistas acostumbrados a la presencia de Castro y su cámara. El barrio de Castro se ubica en La Habana Vieja, comparte las condiciones del área, zona turística por ser el casco histórico de la ciudad y a su vez sobrepoblada, siendo habituales los llamados solares –casas del siglo XIX y XX que han sido divididas en su interior por varias familias-. Como en toda área urbana con estas características es recurrente la tensión generada entre la economía propiciada por el turismo y la formas precarias de vida de los habitantes de la zona.

Para Reorganización familiar para autobeneficio gratuito mediante préstamo (2005-06)

Castro trabaja con una familia, que habitaba frente a su casa en un antiguo hotel, ahora subdividido interiormente para la convivencia de más personas, que para las que fue diseñada originalmente. Esta familia seguía una estrategia habitual entre vecinos –regular sobre todo en momentos de crisis económica- el préstamo de alimentos en pequeñas cantidades, algún vegetal, condimento o granos. Castro propone a la familia potenciar la operación ya asumida por ellos, ahora con una meta específica: tener una cena de fin de año totalmente gratuita –la cena del 31 de diciembre es las más importantes para los cubanos-. La familia debía pedir no solo la comida, sino todos los implementos necesarios para la misma: cubiertos, platos, vasos, sillas y mesa. La familia movilizaba por las posibilidades y la complicidad con Castro –para ellos un vecino más- accede. Ahora ante la cámara la operación ya habitual para la familia es repetida hasta conseguir todo lo necesario. Participan todos, los padres y los dos niños. Para Castro se trata de un montaje de acciones ya realizadas por los sujetos y vueltas a repetir

¹⁰ Otras obras analizables desde la transacción económica en la operación colaborativa: *Con todo el gusto del mundo* (2004-en proceso) Grethell Rasúa.

ahora bajo un carácter de complicidad.¹¹ Montaje no en su noción de ficción, de no verídico, sino de vuelto a hacer, de repetido con una intención determinada.

La colaboración aquí tiene dos niveles, la que se establece entre el artista y la familia, de la que no se da cuenta en la documentación de la obra y una segunda, entre la familia y los vecinos durante el pedido de los elementos para la comida. El segundo nivel colaborativo, el público, es el único que queda documentado en el video que funciona como registro del proceso. Sin embargo, es la colaboración entre artista y sujeto para el montaje de la acción lo que encuentro productivo analizar metodológicamente.



Figura 3.8. Fotogramas de la video-documentación de *Reorganización familiar para autobeneficio gratuito mediante préstamo* (2005-06) de Javier Castro. Fuente: imágenes cortesía del artista.

El momento de negociación para el montaje entre Castro y la familia no es registrado en el video que funciona como documentación del proceso. Tampoco aparece el artista como activador de esta práctica, no hay un interés por dar cuenta de esta zona colaborativa de la operación. El artista permanece detrás de la cámara. Sin embargo es el acuerdo entre ambas partes lo que propicia la realización de esta práctica, del cual están enterados Castro y la

¹¹ El montaje como operación fue utilizada por Javier Castro también en las obras: *Yo no le tengo miedo a la eternidad* (2006), *Lección de anatomía* (2008) y *Cuando la intriga se convierte en abstracción* (2007).

familia de manera exclusiva, sin ser parte el resto de los vecinos con los que se establece la colaboración pública, la que queda en evidenciada en la cámara. De esta agenda oculta da cuenta el padre de familia en la video documentación de *Reorganización familiar para autobeneficio gratuito mediante préstamo* cuando mientras disfruta de la cena dice: “el año que viene vamos a tirar con la cara de nuevo, vamos a pedirle a la gente de nuevo”. Hay aquí un pacto entre artista y sujetos involucrados en el que se apuntala el sentido colaborativo de la práctica. Sin embargo, esto no es incorporado como parte protagónica del proceso en la documentación de la obra, solo es mostrada la situación propiciada teniendo el préstamo y su matiz cínico como protagonistas. La metodología de trabajo seguida en esta práctica no es visible para la escena del arte al acceder al registro, pero es explicitada por Castro en el texto que acompaña el video a modo de declaración. El video más que narrar explícitamente lo sucedido, termina participando de la complicidad cínica entre artista y sujetos para activar la operación como montaje en la colaboración.

2.1.4 El artista como sujeto colaborativo

La Clínica del Buen Contacto (2008-09) es otra de las obras en la que la colaboración es medular, esta vez sostenida entre los propios artistas del equipo. La relación que se establece entre los artistas aprovecha su condición como actor social activo en un contexto específico. La salud y la educación gratuita y alta calidad han sido dos de los pilares fundamentales para apuntalar el carácter cívico de la Revolución Cubana, razones constantemente recordadas para el sostén de dicho proyecto político. *La Clínica del Buen Contacto* es una operación encontrada y sistematizada ante el inestable servicio de salud que ofrecen los hospitales públicos cubanos. Es usual que ante la ineficiencia del servicio los pacientes reevalúen su relación con el sistema de salud, apelando a la gestión directa, al médico como humano corrompible que acepta la remuneración a cambio de una atención priorizada.

La clínica en su carácter privado, en sustitución del hospital público, fue retomada como operación útil y simbólica. *La Clínica del Buen Contacto* funcionaba como una base de dato con los contactos de médicos amigos o conocidos por cada artista y su familia. Organizados según la especialidad, todos tenían acceso a números de teléfono u otra información que permitiera la relación directa y recomendada con el médico, garantizando una mejor y más rápida atención. El buen contacto como operación era sistematizado bajo la noción de clínica como institución privada y no gratis, voluntaria y pública. La clínica construida no era gratuita sino que había que pagar con contactos para poder pertenecer a ella, tampoco era fija,

no contaba con un edificio sino que era móvil y momentánea, crecía o se contraía según la entrada o salida de pacientes y contactos obtenidos o perdidos. *La Clínica del Buen Contacto* era una red que apelaba al funcionamiento del sistema de salud movilizado más que por el compromiso con el proyecto social hiperbolizado, por el contacto directo sostenido en el interés mutuo de la relación. La noción de relación ciudadana bajo un carácter comprometido y voluntario es revisada atendiendo a la operación refuncionalizadora del sistema de salud público.

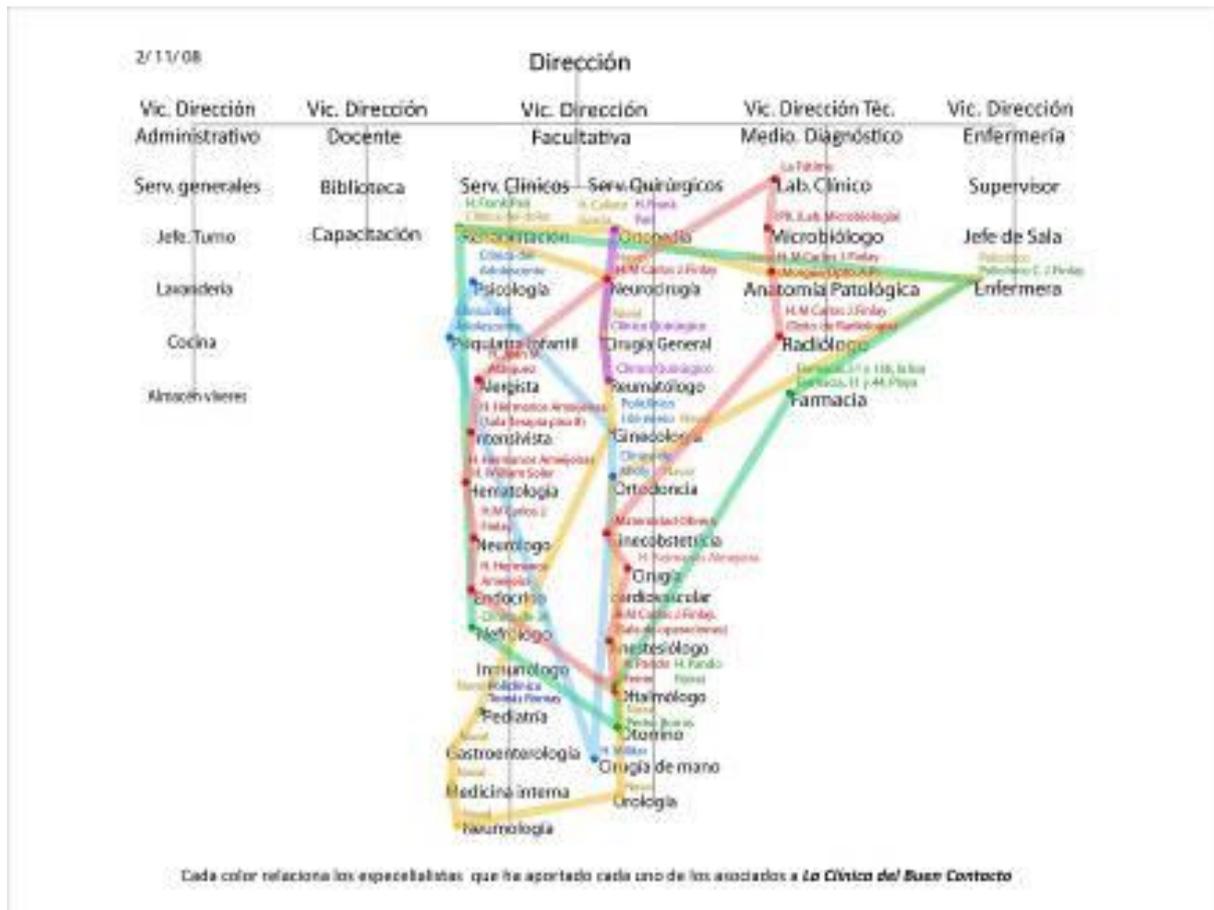


Figura 3.9. Esquema registro del funcionamiento de *la Clínica del Buen Contacto* (2008-09) perteneciente al día 2/11/2008, de los artistas Celia González y Yuniór Aguiar. Fuente: imagen cortesía de los artistas.

La Clínica del Buen Contacto estuvo un año en funcionamiento, su duración dependió de su eficiencia y la utilización por parte de los pacientes que la integraban, propiciando una colaboración momentánea y sostenida en su efectividad. Como registro de esta etapa colaborativa fue diseñado un esquema móvil que indicaba las entradas y salidas de contactos, identificando cada colaborador con una línea de un color distinto para cada uno. Este esquema a su vez fue yuxtapuesto a la estructura administrativa fija de un hospital público, sobre la

cual se sostenía la Clínica. Fueron realizados un total de 17 imágenes, cortes temporales del año de funcionamiento a modo de registro de la expansión o contracción de los contactos que conformaban la Clínica. La relación entre ambos niveles se sostuvo en el encuentro directo con los especialistas quedando obviada la zona del esquema que identifica a la directiva de los hospitales públicos.¹²

2.1.5 El público activado, sin afán relacional

Involucrar al público de manera activa no fue una operación recurrente para los artistas del equipo, no se trataba de una práctica artística que pretendiera la participación como actitud política a modo de intersticio social, según Bourriaud (2006, 16). Para *En medio de qué* (2008), obra colectiva, el equipo apeló al público para construir en conjunto la obra a partir de su condición como sujeto social y parte de una situación específica: la censura en el arte cubano.

En medio de qué fue presentado como parte de la exposición *Curadores go Home!* en Espacio Aglutinador, la más antigua y sostenida galería privada del país. Espacio Aglutinador es un proyecto de Sandra Ceballo, originado por esta artista junto con Ezequiel Suarez –artista cubano-. La casa de Ceballo es el espacio en el que funciona la galería, convirtiéndose para cada exposición en una residencia habitada por obras. *En medio de qué* ocupó una pequeña habitación ubicada en el jardín de la vivienda. El espacio fue acondicionado siguiendo la estructura del bar La Bodeguita del Medio, símbolo turístico de la tradición cubana, conocido por la música, el prestigio de sus mojitos y la costumbre de que los clientes escriban en las paredes sus nombres. Del mismo modo en *En medio de qué* –apropiación del nombre original del bar – mientras el público disfrutaba de la “sana” tradición de los sones y el ron cubano podían escribir en las paredes, esta vez no sus nombres sino los de artistas censurados y sus censores.

En las horas de duración de la obra, las paredes se llenaron no solo de nombres, sino también de exposiciones, frases, fechas, algunos corrigieron la información escrita con tachaduras y flechas, otros resaltaban el dato con color rojo. Todo sucedía en medio de discusiones sobre la política cultural de los últimos años en el país que implicaba no solo la dictada por el

¹² Otras obras analizables desde: el artista como sujeto colaborativo: *Bola perdida* (2010) Renier Quer, Grethell Rasúa, Adrián Melis, Luis Gárciga, Javier Castro, Celia González y Yunior Aguiar, *Estado Civil* (2004-05) Celia González y Yunior Aguiar (Celia – Yunior).

gobierno, sino las pasiones humanas que la matizan, una historia no escrita pero vivida por los presentes en la exposición como artistas sometidos a las reglas de una época específica.



Figura 3.10. Fotogramas de la video-documentación de *En medio de qué* (2008) de Javier Castro, Yunior Aguiar, Grethell Rasúa, Renier Quer, Luis Gárciga, Adrián Melis y Celia González. Fuente: imágenes cortesía de los artistas.

Antes de su apertura la propia exposición en la que se presentaba la obra había sido censurada por el Consejo Nacional de las Artes Plásticas¹³ a través de una nota¹⁴ divulgada a través de correo electrónico, debido a la supuesta participación de miembros de la antigua Oficina de intereses de los Estados Unidos – institución que representó los intereses de Estado Unidos en Cuba mientras no hubo relaciones diplomáticas entre ambos países-.¹⁵

En medio de qué provocó la discusión sobre la censura, un tema latente entre los participantes de la escena del arte cubano. El acto de escribir en la pared se convirtió en un pretexto para detonar el diálogo entre los participantes sin la pretensión de certeza, sino que desde la

¹³ El Consejo Nacional de las Artes Plásticas es la institución gubernamental encargada de atender el sistema de galerías estatales del país –hasta el año 2015 todas las galerías eran estatales- para brindar apoyo económico y vigilar las posturas ideológicas de la producción artística. Esta institución responde directamente al Ministerio de Cultura.

¹⁴ Nota divulgada por el Consejo Nacional de las Artes Plásticas: “El próximo sábado **18 de octubre de 2008** se ha organizado un show propagandístico con fines abiertamente políticos en el “**Espacio Aglutinador**”. Entre los principales invitados, se encuentran representantes en La Habana del gobierno genocida de George W. Bush y mercenarios tan desprestigiados como Marta Beatriz Roque y Elizardo Sánchez Santa Cruz. Se pretende que nuestros artistas legitimen con su presencia esta contribución a la campaña mediática contra nuestro país. Denunciamos el intento de dar cobertura artística a provocaciones de esta naturaleza. Lamentamos que Sandra Ceballos haga el juego a los servidores del imperio”.

¹⁵ La oficina de intereses de Estados Unidos también financiaba proyectos culturales, los cuales eran censurados y catalogados de contrarrevolucionarios por el gobierno a través del Consejo Nacional de las Artes Plásticas como institución gubernamental.

experiencia privada y el rumor sobre una zona de la historia intelectual cubana no narrada y menos aún problematizada.

En este caso la participación funciona como detonador de una situación latente, conocida por todos pero no discutidas en el ámbito público. No se trata de activar un público pasivo, poco relacional o de la pretensión de la participación inclusiva y por tanto supuestamente política. Sino de apelar al público del arte como sujeto involucrado en las condiciones específicas de su contexto social y político y a la participación como una práctica durante la cual es posible señalar desde el registro, más que transformar o visibilizar zonas de la realidad que nos conforman pero que no son atendidas.¹⁶

Teniendo como centro la colaboración y la participación he analizado un grupo de obras del equipo en las que estas nociones son condicionadas por la situación específica en las que son desarrolladas: la saturación del carácter voluntario de la participación como parte de la estrategia y discurso político estatal.

Claire Bishop en la sección *The Social under Socialismo* de su libro *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (2012) analiza la presencia de prácticas participativas durante el comunismo en países del antiguo bloque socialista. Bishop plantea que en este caso la participación no se origina como respuesta a las relaciones individualizadas de la sociedad del espectáculo – aunque si hay una espectacularización de la ideología- sino que “los artistas buscan trabajar colectivamente bajo el socialismo pretendiendo proveer un espacio para nutrir la individualidad” (2012, 161). En su caso analiza obras en las que la colaboración se da entre colegas confiables ante una posible delación y en códigos del arte que se alejan de las normas de la estética soviética.

Aunque el contexto cubano de principios de siglo XXI no es el mismo que el de los casos descritos por Bishop, si comparten la saturación ideológica de la noción de participación. La atención a la función y matices de la colaboración y participación en las obras analizadas debe ser enmarcada en las particularidades de estos elementos para la situación cubana. Frases como colaboraciones médicas en Latinoamérica, la participación en marchas masivas o el llamado al sacrificio por el socialismo son todavía hoy recurrentes en los medios informativos

¹⁶ Otras obras en analizables desde el público activado, sin afán relacional; *Desde su inauguración...* (2005) Luis Gárciga y Miguel Moya (Luis o Miguel), *Hasta abril de 2009* (2009) Renier Quer, Grethell Rasúa, Adrián Melis, Luis Gárciga, Javier Castro, Celia González y Yuniór Aguiar.

en este país. Ante la participación como noción adoptada por el Estado bajo un discurso de izquierda altruista que insiste en el megaproyecto estatal colectivizador, la práctica artística de las obras analizadas apela al encuentro directo, cara a cara, a pequeña escala y bajo operaciones que intentan pasar inadvertidas, más que pretender la agitación pública emancipadora. Este intento de distinción frente a la operación estatal –la convocatoria masiva– es otra de las características de la práctica participativa en el socialismo, de las destacadas por Bishop en su libro.

Sin embargo, a diferencia de los casos analizados por esta autora la colaboración no tiene como fin ser un espacio de expresión, de libertad e imaginación individual del artista ante la ideología estatal, sino que la noción de voluntariedad en la colaboración es puesta en cuestión. El artista construye la práctica colaborativa tomando en cuenta sus características específicas en el contexto social cubano. En el diseño de la práctica existen elementos movilizados en diferentes niveles. En unos casos en función del sujeto colaborador: la gratuidad de un servicio –*Reporte de ilusiones*–, el pago como único momento de relacionamiento –*CDR 11, zona 10 en circulación*–, la complicidad cínica del montaje –*Reorganización familiar para autobeneficio gratuito mediante préstamo*–. En otros casos en beneficio también del artista: la venta de un producto –*Body Art*– o la privatización colectiva de un servicio público –*La Clínica del Buen Contacto*–. El artista entonces participa de las condiciones cívicas de la situación etnográfica en la que realiza el proceso: el interés, el cinismo, el beneficio económico. Al incorporarlas también involucran las reglas de la colaboración del contexto en que se desarrolla, sostenida en el interés mutuo más que en la exigencia de una posición altruista. El artista conforma las obras desde esas condiciones y no bajo una pretensión de transformación, inclusión o visibilización –que también conforman la retórica estatal–. Las situaciones y relaciones que detona la práctica artística tienen una intención de comprensión y registro de esas condiciones éticas, económicas, políticas y sociales.

El compromiso es momentáneo, no se establecen relaciones con los sujetos colaboradores más allá del trabajo de campo, la mayoría de los involucrados tampoco acceden a las obras terminadas. Los niveles de compromiso son entonces cuestionables desde la antropología, pudieran ser leídos nuevamente como la práctica colaborativa que al concluir es mostrada en la escena del arte. Sin embargo hay un compromiso sostenido en la producción constante de obras involucradas con la comprensión y registro de situaciones etnográficas particulares, zonas de la realidad social, política, económica, cultural y sensible no escuchadas, ahogadas

bajo el discurso totalitario estatal. El acto de mostrar en la escena del arte también apela al público como sujeto participante de dichas situaciones etnográficas precisas, a una comprensión de la obra como proceso no solo estético, sino que uno social del que son parte.¹⁷

2.2 Ética y estética en la relación con el Otro

Una de las variables presentes en el intercambio metodológico entre arte y antropología visual es la relación ética-estética. La antropología en su acercamiento al arte que trabaja y activa significados sociales a partir de la detonación de situaciones y relaciones específicas revisa la posición ética del artista en su relación con el Otro y respecto a su representación. Mientras que el arte se detiene en el diseño y significado de la operación y las consecuencias de las decisiones artísticas. La relación dicotómica ética-estética presenta una fricción entre campos que encuentro productiva abordar desde el análisis de obras específicas de mi caso de estudio.

Para este análisis me detengo no solo en la postura del artista sino en las condiciones cívicas del lugar específico donde desarrollada su práctica. El artista es también un sujeto activo que comparte y responde a los consensos morales de su contexto social. La práctica artística por tanto es consecuencia y parte de dichas condiciones morales, que conforman la relación ética-estética durante su proceso y registro. Las obras seleccionadas para ser analizadas presentan la dicotomía ética – estética como parte esencial de su metodología de trabajo y significado.

Para *Vigilia* (2005-6) Adrián Melis se propuso como operación construir una caseta de vigilancia en una carpintería estatal de La Habana con madera extraída ilegalmente de la misma. Para ello entró en complicidad con los guardias de seguridad del lugar, quienes le permitieron acceder a la carpintería varias veces para llevarse listones de madera a cambio de dinero. Luego la caseta es construida por Melis y colocada en la entrada de la carpintería desde donde cada noche los guardias de seguridad vigilan el recinto. La operación es circular, la madera regresa al lugar de donde salió, sin embargo lo significativo no es la construcción de la caseta sino la operación diseñada como detonante de las condiciones morales de una época de la que participa activamente el propio artista.

¹⁷ Otras obras en la que es fundamental la participación o la colaboración son: *Acción circulante* (2003) Luis Gárciga y Miguel Moya (Luis o Miguel), *Dieta* (2004) Luis Gárciga y Miguel Moya (Luis o Miguel), *Brindis* (2004) Grethell Rasúa, *Anónimo popular* (2007) Luis Gárciga, *Yo también me se los pasos* (2008) Javier Castro, *A prueba de sentidos* (2006) Grethell Rasúa, *Sin Principio Activo* (2007) Adrián Melis y Renier Quer.

El robo de recursos al Estado por los trabajadores de sus instituciones ha sido incorporado por los ciudadanos cubanos como una práctica aceptada, legitimada ante las escaseces y la centralización de los bienes en la figura estatal. Debido a estas condiciones para los guardias de seguridad de la carpintería la propuesta de Melis no fue cuestionada moral o legalmente. El artista les proponía participar de un acto delictivo: un robo, del cual él mismo participaba introduciéndose en la carpintería para sacar a pie, de madrugada, los trozos de madera. El proceso de la obra misma devela un desplazamiento moral, del que participan los sujetos involucrados y el artista, que hace posible la operación. Pero además, Melis regresa desde una postura cínica la madera en forma de caseta, para contribuir con la eficiencia de la vigilancia del lugar, quedando en evidencia la vulnerabilidad de la administración estatal.

El proceso de *Vigilia*, de dos meses de duración, fue registrado en video para ser mostrado a la escena del arte. Se trata de una video documentación que narra los acontecimientos: la extracción de la madera en diálogo con los guardias, la construcción de la caseta y su colocación en la carpintería. Ninguno de los involucrados en la operación fueron advertidos de que estaban siendo filmados y menos aún del significado simbólico de la misma. Las imágenes de la extracción, momento éticamente neurálgico, fueron filmadas por un tercero desde afuera de la carpintería. Se trata de imágenes borrosas en video y fotografía en las que no es distinguible la identidad de los involucrados. Melis apela a la imposibilidad de reconocer a ninguno de los participantes cuando surge la pregunta sobre su postura ética en relación a los sujetos implicados en la extracción de madera. Para el artista no se trata solo de aquellos guardias, sino de una actitud compartida, una sensibilidad común que queda en evidencia en la obra. La postura del artista es cuestionable desde la antropología, sin embargo, su metodología de trabajo no responden a la exigencia de una postura éticamente correcta, sino a detonar a través de una operación artística un determinado significado a ser expresado.

Contraseña VHS (2005-06) de Celia – Yunior sigue una metodología similar a *Vigilia*, es propuesto un acto ilegal a un sujeto no advertido del significado de la operación en busca de evidenciar y registrar las condiciones éticas y económicas de una época. Nuevamente es una práctica que se produce fuera de la escena del arte, bajo los códigos de la situación etnográfica de la que participa, pero que es registrada para ser mostrada como proceso terminado en dicha escena.

Los artistas propusimos a un ex combatiente que trabajó para la Seguridad del Estado –órgano del Ministerio del Interior- la participación en un negocio ilegal: un banco de películas VHS -

ilegal hasta el año 2010-. El ex combatiente jubilado de entre 65 y 70 años, recibía como jubilación una baja suma, como todos los trabajadores del Estado –hasta la apertura a la iniciativa privada en el año 2010 la única fuente de trabajo era el Estado, las jubilaciones oscilan entre 120 y 600 pesos cubanos, equivalente a entre 5 y 30 dólares mensuales-. El jubilado fungió como mensajero del banco de películas, especializadas en espionaje, policiacos y acción. Nosotros grabábamos y llevábamos las películas hasta su domicilio, éramos socios en el negocio, el mensajero obtenía un 80% de las ganancias y nosotros con un 20%. De esta transacción económica da cuenta el registro en video de la obra.



Figura 3.11. Fotogramas de la video-documentación de *Contraseña VHS* (2005-06) de Celia González y Yunior Aguiar. Fuente: imágenes cortesía de los artistas

En el registro en video de la operación se puede escuchar la voz del excombatiente narrando anécdotas sobre su trabajo anterior y su sentido de pertenencia con el gobierno, mientras en imagen se observa su labor como mensajero, alquilando películas en su barrio –en Bejucal un pueblo de Provincia Habana, actualmente Provincia Artemisa- durante la noche. La tarea de mensajero ilegal era relacionada por nosotros los artistas con su antiguo trabajo en la Seguridad del Estado, en cuanto tarea oculta, discreta. El excombatiente implicado en la obra no participa de una condición singular, muchos de su generación, parte activa del proceso revolucionario viven hoy una precaria situación económica. Los artistas de *Contraseña VHS* hemos apelado a esta condición extensiva a toda una generación y la no identificación de la persona con la que trabajamos, como respuesta ante los cuestionamientos éticos que provoca la obra.

Como en *Vigilia* la operación de *Contraseña VHS* evidencia un desplazamiento ético del que son parte los artistas: la movilización por motivos económicos para participar de una propuesta ilegal - y en el caso del mensajero ideológicamente contradictoria con su pasado- al significar un desacato a las leyes estatales. Son las condiciones económicas y políticas las que hacen posible la práctica propuesta por los artistas y es en función de evidenciar estas condiciones y sus consecuencias éticas que fue diseñada la operación.

Para *Protocolo* (2008) Luis Gárciga y Javier Castro como método de trabajo entregan la cámara a un vecino del barrio de Castro, situado en La Habana Vieja. Una zona caracterizada históricamente por el hacinamiento poblacional en viviendas del siglo XIX, mayoritariamente negra y desde la década de los 90 con una fuerte presencia de turismo. La convivencia de ambos provoca altos contrastes económicos y sociales. En esta situación etnográfica, Castro en calidad de vecino y artista acuerda con su vecino la grabación de una práctica sexual habitual: la aplicación de una pasta de Amitriptilina, un anestésico, en el glande con la intención de hacer más duradera la erección y someter durante el acto sexual a la mujer.

Protocolo es parte de una curaduría llamada *Salud* (2008) que incluía obras interesadas en diferentes prácticas populares con consecuencias para el cuerpo: la utilización de fármacos para aumentar la potencia sexual –*Protocolo* de Javier Castro y Luis Gárciga y *Body Art* (2008) de Luis Gárciga, Javier Castro y Grethell Rasúa- y el encubrimiento de enfermedades a través de aditamentos estéticos –*Más allá de las luces que veo* (2008) y *De la cabeza a los pies* (2008) ambas de Javier Castro y Luis Gárciga. Los videos que conformaban *Salud* daban cuenta de un grupo de prácticas culturales habituales en ámbitos populares, como La Habana Vieja, que configuran la relación cuerpo, salud, sexualidad y estética.

Protocolo es un autorregistro en video concentrado en el momento previo al acto sexual en el que el sujeto se aplica en el glande la sustancia anestésica, pero que incluye unos segundos del acto sexual en sí mismo, con una mujer con la que los artistas no negociaron. Para el sujeto involucrado no es conflictivo mostrar su intimidad sexual, movilizado por la previa relación con Castro accede a la propuesta. Ante el afán de “la no interrupción de la realidad”, “de pasar desapercibidos” los artistas dejan en manos del sujeto decisiones de representación. Sin embargo, la entrega de la cámara al protagonista de la práctica, lo cual supone una autorrepresentación, no es suficiente para replantear la relación autoritaria artista-sujeto.

La metodología de las obras analizadas propone en los dos primeros casos –*Vigilia* y *Contraseña VHS*-¹⁸ operaciones diseñadas en función de detonar las condiciones éticas y económicas en situaciones etnográficas específicas. Dichas operaciones no responden a la exigencia de una postura ética correcta, sino que el artista se mimetiza con las normas éticas de la situación etnográfica en la que se desarrolla la práctica. Los artistas no son ajenos a dicha situación, sino que participan activamente de ella con consecuencias para ellos como sujetos sociales más que como intelectuales, al ser parte de actos ilegales. Sin embargo hay un intento por responder a la postura ética respecto a representación y autoridad en estrategias como la no identificación de los involucrados o la entrega de la cámara de video al Otro, en el caso de *Protocolo*. Las cuales son a su vez decisiones estéticas y de diseño de la operación de la práctica artística. En esta imbricación entran en diálogo y fricción ética y estética, condicionándose mutuamente.



Figura 3.12. Fotogramas de *Protocolo* (2008) de Javier Castro y Luis Gárciga. Fuente: imágenes cortesía de los artistas.

¹⁸ Ambas obras de la curaduría Bueno, Bonito y Barato, en las que Luis Gárciga como curador proponía la realización de obras ecualizando los niveles éticos, estéticos y económicos del contexto social escogido para trabajar.

Las transgresiones propuestas en las obras ya eran permitidas, las propuestas del negocio ilegal a un excombatiente, de robo a los vigilantes de un almacén del Estado y de autorregistro de su actividad sexual a un vecino son posibles en una situación etnográfica previamente propensa a estos acontecimientos. El artista no se presenta como salvador sino que es parte de las condiciones morales y sigue sus reglas, estas obras y sus procesos no se presentan como “nobles”.

Muchas de las decisiones éticas-estéticas tomadas por los artistas en su relación con el Otro son cuestionables desde la antropología. La más problemática es la no advertencia a los sujetos de la presencia de la cámara. Lo cual se complejiza cuando los involucrados en el proceso de la obra no participan de la escena del arte, desconociendo sus códigos y las intenciones de los artistas. Esto anula además, sus posibilidades de participar en decisiones finales alrededor de su representación, enfatizándose la relación de autoridad artista – sujetos.

A pesar de que la práctica se produce fuera de la escena del arte y bajo las normas éticas de su situación etnográfica, los códigos estéticos a los que responde su registro están dirigidos a la escena del arte. El diseño de la operación de la práctica responde a la detonación de determinado significado que el artista se ha propuesto evidenciar y en función de ello, ecualiza las variables éticas y estéticas, más que en una postura considera éticamente correcta. La documentación en video es la tecnología que permite dar cuenta de esas decisiones de relacionamiento que a la vez son decisiones estéticas, valores compartidos -por artistas y sujetos- en una situación etnográfica precisa, que participa a su vez, de un momento histórico dado.¹⁹

2.3 El trabajo de campo

2.3.1 El diseño de escena del encuentro y la conciliación generacional

La re-funcionalización del trabajo de campo es el objetivo fundamental, planteado por George Marcus, para la antropología visual en el intercambio metodológico con el arte contemporáneo, poniendo en cuestión la estética y política de la escena del encuentro malinowskiana desde el giro textual. En las obras que reviso a continuación me concentro en analizar como a través del video, con diferentes funciones en el proceso de la práctica artística, es diseñada la operación del encuentro en el trabajo de campo. El paradigma

¹⁹ Otras obras analizables ética y estética en la relación con el Otro: *Dual* (2005) Grethell Rasúa, *Lección de anatomía* (2008) Javier Castro.

audiovisual para estas obras no ha sido el documental sino que la documentación en video de performance y acciones, en principio realizadas por el artista. En estas obras ha habido un paso de la documentación del performance, que involucra los límites del cuerpo físico del artista a las performatividades encontradas en las relaciones sociales con determinados sujetos en situación etnográfica.

En los casos revisados aquí el artista ya tiene una posición social en el encuentro con el Otro, son sus padres. Nuevamente los dilemas de los artistas no están dirigidos a las posturas éticas en la relación informante etnógrafo – el problema de autoridad- sino en la efectividad de la operación del encuentro como significado. En estas obras analizo la escena del encuentro propiciada por la práctica artística como un tiempo y lugar de conciliación generacional ante una relación padre/madre – hijo atravesada por el proyecto político de la Revolución Cubana. El encuentro no es solo literal es también simbólico, es el momento de la conciliación propiciada por la operación de la práctica artística, en el que el hijo-artista encuentra afinidad y extrañamiento en el padre como otredad generacional.

El padre de Renier Quer, autor de *Invernadero* (2007-09), perteneció a la generación involucrada directamente con el proyecto político de la Revolución como militante del Partido Comunista de Cuba –único partido político en el país-. Carlos Quer, nombre del padre, fue parte además del proceso de constitución de la Seguridad del Estado. Mientras que Quer es de los nacidos en los 80, los que éramos niños durante la caída del campo socialista, quienes nos hemos relacionado con escepticismo con el paradigma revolucionario.

En *Invernadero* la escena de encuentro es propiciado por el artista-hijo mientras el Otro/padre duerme. Quer vigiló y filmó durante dos años -2007 y 2008- los sueños de su padre, quien hablaba y se movía mientras dormía. Quer va al encuentro con su padre no durante la vigilia consciente sino que está atento a él aprovechando su estado de sueño, propiciando un extrañamiento mayor como momento de comprensión y conciliación. La operación fue diseñada por el artista quien notó que las condiciones de calor hacían que su padre hablara más en sueño, ávido de escucharlo provocó la temperatura propicia a modo de invernadero.

El artista registra ese momento de encuentro bajo condiciones de ensueño, cámara en mano se acerca al rostro del padre o espera sentado en la habitación. Imágenes de registro directo, una cámara subjetiva en la que se siente a quien filma detrás del artefacto, respirando, siendo parte de la situación de encuentro. La cámara es parte fundamental del proceso, es la tecnología que aglutina el momento de encuentro en la particular situación de extrañamiento y afinidad. El

video de *Invernadero* no da cuenta de la operación propiciada por el artista, sino que es presentado como fragmento metafórico pero no descriptivo, como significado más que como documento explícito, dejando la posibilidad de la duda y del extrañamiento también al espectador de la escena del arte. Al terminar el video Quer deja una pista en la declaración de sus intenciones: “Vigilar, atender y cuidar el crecimiento de sus sueños durante los años 2007 y 2008. Verlo brotar, tanto de día como de noche, para seleccionar solo lo extraordinario, aquello que necesito recordar de mi padre.”



Figura 3.13. Fotograma de *Invernadero* (2007-09) de Renier Quer. Fuente: imagen cortesía del artista.

En un paso al encuentro consciente de la relación con su padre, Quer le cuenta la operación de su práctica después de un tiempo de trabajo. Desde entonces también el padre quería saber cómo había sido el encuentro inconsciente con el hijo durante su sueño, qué había dicho y hecho. A partir de entonces comienza un estado de complicidad consciente entre padre e hijo apuntalado siempre en el estadio onírico inicial.

En *Invernadero* la escena del encuentro tiene un punto de descentramiento, continúa siendo situada temporal y espacialmente, lo que ha variado es el estado del informante durante el encuentro. El artista o etnógrafo ha aprovechado uno que lo lleva a un proceso más

productivo en cuanto significado simbólico y conocimiento sobre las condiciones y matices de la relación generacional en una escena precisa: el sueño.

En *La isla de la reunión* (2009) de Celia-Yunior, desde una posición reflexiva, el informante-padre es quien guía la operación de la práctica artística. En abril de 2009, mi padre me pide que lo grabe con sus compañeros en una reunión de combatientes, jubilados del Ministerio del Interior, específicamente ex -miembros de los órganos de la seguridad del Estado. Asisto al almuerzo/reunión con mi cámara con el fin, asignado por mi padre, de seguirlo mientras saluda en abrazos y bromas a varios de los compañeros sentados en sus mesas. Señalando a la cámara y dirigiendo el recorrido de mi filmación cámara en mano, durante unos minutos me presenta mientras permanezco atenta a la imagen. Tres meses más tarde, en junio, mi padre recuerda el casete mini-dv en el que sabía que estaba su video y me pide verlo. Él no maneja la cámara, necesita de mi asistencia para revisar las imágenes, mientras las revisa va nombrado a quienes ya no están vivos, quienes en solo tres meses han muerto y reflexiona sobre la desaparición de una generación, no cualquiera sino aquella que llevó a cabo e impuso el proyecto revolucionario.



Figura 3.14 Fotograma de *La Isla de la reunión* (2009) de Celia Gonzáles y Yunior Aguiar. Fuente: imágenes cortesía de los artistas.

En *La isla de la reunión*, la escena del encuentro es esa en la que asisto el proceso reflexivo de mi padre. Es el momento en que se llega a un acuerdo de conciliación, en la que mi función es la de acompañamiento, consciente de ello garantizo el registro y organizo la operación ya diseñada por mi padre. La hija es ubicada en un papel preciso, la de figura que escucha el momento reflexivo del padre consciente de su posición en la operación y situación etnográfica, un momento en el que se vislumbra el final de la generación que protagonizó un proceso autoritario que ha marcado incluso la relación padre/hija.

Las imágenes de la reunión grabadas en el casete mini-dv son parte medular en la escena del encuentro, es el elemento que propicia el vínculo entre padre e hija y alrededor del cual se reflexiona. De este encuentro da cuenta el video producido para ser mostrado a la escena del arte, donde son yuxtapuestos ambos momentos: las imágenes de la reunión y las de mi asistencia para la visualización de aquellas, bajo el sonido de la voz del padre que menciona los nombres de los ya fallecidos.

En *Posiblemente ahora* (2010) de Luis Gárciga, el encuentro generacional es performático y propiciado por el artista. Gárciga pide a sus padres realizar un acto performático para ser filmado por él: sembrar piedras. En la inutilidad de la acción literal y metafóricamente el artista condesa la relación generacional. Si en *Invernadero* y *La isla de la reunión* el encuentro está atravesado por contradicciones ideológicas, aquí lo está por la frustración. Padres para quienes el proyecto revolucionario significó el fin de la economía familiar –todo el emprendimiento privado fue nacionalizado en el año 1968- y la ruptura con miembros de la misma –muchos cubanos se fueron a Miami, Estados Unidos, después del triunfo de la Revolución y por décadas no les fue posible comunicarse con quienes permanecieron en Cuba-.

El artista está detrás de la cámara filmando planos mientras dirige la acción, guía a sus padres para grabar un video que es producto resultante del encuentro y justificación para propiciarlo. Es en esa escena performática en el que los padres acceden a representarse a sí mismos, en la que se produce el encuentro conciliador, mientras el hijo los guía. Un encuentro en el que la otredad generacional es codificada bajo las normas del performance, de la acción simbólica y sin la presencia de diálogos, en silencio. Una escena en la que el hijo-artista y los padres- Otros entran en complicidad conciliadora.

El hijo y artista produce un video resultante del encuentro, filmado y editado bajo normas y ritmo de un corto de ficción, más que siguiendo la tradicional documentación observacional del performance. Las imágenes no dan cuenta de la presencia de Gárciga, a modo reflexivo, ni declara que los sujetos son sus padres. Su intención es narrar el acto performático de una generación más amplia que emana más allá del caso particular de sus propios padres, en la que otros hijos de sembradores de piedra pudieran reconocerse. No es en el video donde se describe el encuentro, este no es explicitado allí, sino que es un espacio de condensación narrativa del significado simbólico que para Gárciga tuvo la escena del encuentro.

La escena del encuentro etnográfico en las obras antes analizadas presenta un punto de descentramiento respecto a la clásica escena malinowskinana. Se trata de encontrar una otredad no cultural sino generacional, una relación de extrañamiento y distancia en la figura del padre. En dicho encuentro el padre representa una autoridad, la paterna y el hijo/artista una intelectual en cuanto productor de significado. Esta condición de autoridad y distancia entre padre e hijo es conciliada en la escena de encuentro propiciada por la práctica artística. La conciliación no es en respuesta a una postura ética sino que tiene una intención de comprensión emocional e intelectual por parte del artista/hijo. La situación etnográfica específica de las prácticas analizadas está atravesada por las condiciones políticas y sociales cubanas, a su vez marcadas por el proyecto revolucionario.

Ante la distancia generacional, el intento de afinidad se produce teniendo el video como tecnología vinculante con diferentes funciones durante el proceso de la práctica artística. El video no funciona como registro con pretensiones descriptivas de la escena y proceso de encuentro, sino que en las imágenes audiovisuales es condensado su significado simbólico. Para el análisis de la práctica artística que conformaron estos videos fue productivo conocer datos que no están incluidos en ellos, tomando en cuenta que no se trata de un análisis de imagen, del video como fin, sino de un proceso en el que la imagen tiene un papel específico. Los videos son parte nuclear del proceso de encuentro y no su voz narrativa, están contruidos desde sus condiciones etnográficas, no pretenden distancia para desde una representación observacional contar lo sucedido. Quien los produce el artista/hijo detrás de la cámara tiene una posición precisa en la escena de encuentro y desde ahí habla.

2.3.2 La duración en el trabajo de campo. La entrevista como gesto

Una de las razones recurrentes por la que a las obras del equipo les fueron atribuidas características o valor antropológico por la crítica de arte fue la utilización de la entrevista en situación etnográfica. Sin embargo no se trata de entrevistas a profundidad de larga duración o de más de una sesión sino de encuentros cortos y únicos, siguiendo como referentes: la documentación en las artes visuales, el documental y el reporte periodístico –este último específicamente en el caso de Luis Gárciga-. Hubo un encuentro metodológico entre la documentación de acciones y performance en las artes visuales y la entrevista documental. En ambos casos hay sujetos frente a la cámara, en el primero, es casi siempre un artista que realiza una acción simbólica con su cuerpo. En el segundo es un sujeto/Otro a quien se le pide información –un informante-. En los videos que analizo aquí los artistas dejan de estar frente

a la cámara, para que sean Otros quienes produzcan la acción metafórica frente a cámara. Entonces, la entrevista no necesariamente implica una respuesta verbal a una pregunta, sino que pudiera detonar una ofensa, un gesto, mostrar, recorrer o posar. En códigos de las artes visuales “el fondo era tan importante como la figura”, es decir, se trataba de una entrevista en situación etnográfica y esto era primordial, el lugar y tiempo específico construyen el significado del encuentro con el Otro.

Para el análisis de estas obras entiendo la utilización de la entrevista en la práctica artística como un gesto metafórico, más que como una herramienta y la propia acción de documentar como una postura. Los videos se caracterizan por tener la duración de una publicidad, son cortos, precisos y rápidos. Las duraciones del video reafirman su carácter gestual, entre 1 y 3 minutos. Están acompañados de suplementos verbales que indican las intenciones del gesto: el título. Son obras de rápida lectura, que buscan ser observadas en su totalidad narrativa por el público del arte. Intencionalmente escapan a la densidad del proceso de larga duración, para ser sustituido por la cantidad de trabajo producido.

No es la práctica artística de larga duración como respuesta ante la escena del espectáculo, la pretensión de despectacularización (Schneider y Wright 2013,7) sino el gesto de corta duración ante la escena política de la centralización de la información. En la situación específica en que estas obras son producidas, el espectáculo es en todo caso ideológico. Los artistas contestan de forma crítica a través de la práctica artística de corta duración –en producción y resultado-, necesitan decir con urgencia y ser escuchados no como postura ante el mercado, sino que ante la administración gubernamental.

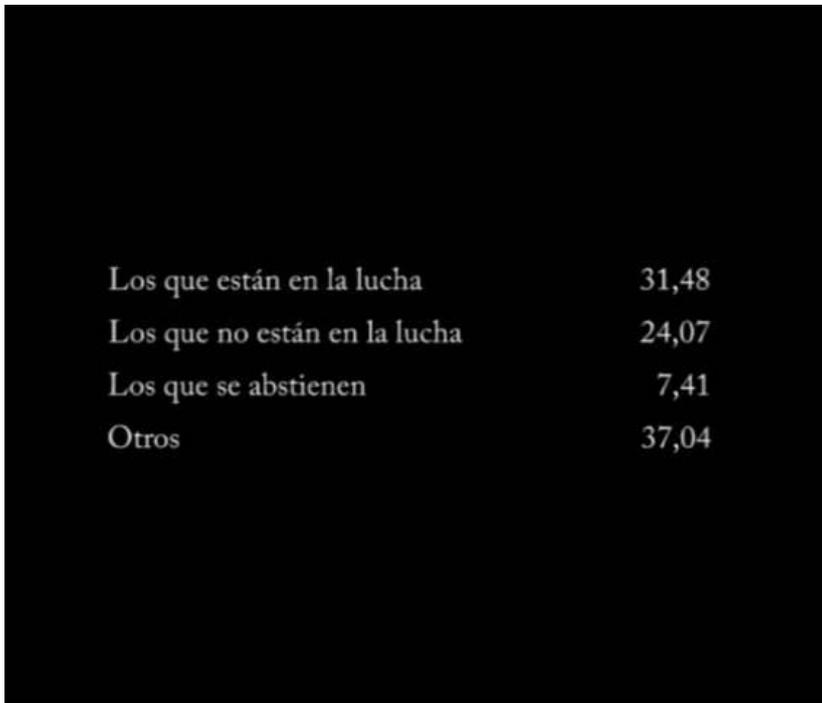
La obra como gesto producido bajo un carácter de inmediatez respondía al presentimiento de la pérdida de la posibilidad de constatar un modo de vida que nos conformaba, ante el eventual cambio de las condiciones políticas, sociales y económicas. El diseño metodológico de la práctica artística responde a preocupaciones intelectuales y ciudadanas: la desatención a ciertas zonas de la realidad, que no conformaba el discurso oficial estatalizado bajo una administración que ha deshabilitado la organización civil como espacio de diálogo para la construcción de un proyecto cívico.

Censo (2003) de Luis o Miguel –Luis Gárciga y Miguel Moya- es una obra en sonido, realizada al mismo tiempo que el Censo Nacional de Población y Vivienda de ese mismo año. La operación de la obra trabajó con una zona de la estructura del censo: la encuesta, solo que contaba con una sola pregunta. Vía telefónica los artistas llamaron a números aleatorios de la

guía telefónica para preguntar: “¿Está usted en la lucha?”. “Estar en la lucha” es una frase informal de carácter impreciso utilizada en el contexto cubano, se refiere a una actitud que puede implicar estar involucrado en negocios o trabajos informales, muchas veces de carácter ilegal o alternativos al espacio laboral gubernamental. Además, luchar ha sido una de los verbos habituales en las consignas políticas de la Revolución: luchar por el socialismo, luchar por la patria o luchar en contra del imperialismo yanqui.

La entrevista en este caso, toma forma de encuesta bajo un carácter y situación particular, el censo, el momento en que el gobierno pide datos y revisa también el espacio privado. Luis o Miguel hacen la pregunta sin identificar su procedencia de la pregunta, solo anuncian la realización de una encuesta, las personas acceden a colaborar relacionándola con la pesquisa estatal. Siguiendo la estructura de la encuesta piden una respuesta precisa: Si o No. Sin embargo las personas ante la ambivalencia de la pregunta extienden sus respuestas, presienten un cuestionamiento a la legalidad de sus actos o a sus principios ideológicos, a muchos no les queda clara la intención de la pregunta. En ese espacio interpretativo que deja la pregunta es donde los sujetos despliegan sus miedos, repuestas pre-elaboradas, complicidades, titubeos, evasivas. Algunas de las respuestas fueron: “-¿En la lucha contra qué? yo estoy bajando pa’ la playa a cada rato pero la policía da un fuego del carajo –No yo no estoy en ninguna lucha y ¿De dónde llama usted? ¿Quién es el que habla? –Llama más tarde, no soy de la casa. – Mira, vete pal carajo anda, aquí somos revolucionarios, comemierda. – Bueno, yo si estoy en la lucha –Si es la lucha del pueblo cubano todos unidos, sí – Yo no sé de qué me estás hablando.”

Este gesto de Luis o Miguel se vale de la situación etnográfica particular en la que se desarrolla la práctica, potenciando su sentido metafórico. La encuesta, un instrumento para recoger información cuantitativa es reconfigurada en una operación que pervierte su sentido original, fijándose en el valor simbólico y los matices de las respuestas.



Los que están en la lucha	31,48
Los que no están en la lucha	24,07
Los que se abstienen	7,41
Otros	37,04

Figura 3.15. Fotogramas de *Censo* (2003) de Luis Gárciga y Miguel Moya. Fuente: imagen cortesía de los artistas.

Censo como práctica artística es presentado a la escena del arte como obra de sonido, aglutinando las respuestas recibidas y acompañadas de una tabla que muestra cuantos Si, No, abstinencias y otro tipo de respuesta obtuvieron en la encuesta, imitando el protocolo de su estructura.

Para *Por favor, dime lo que más te ofende* (2007) Javier Castro y Luis Gárciga entrevistan a un grupo de personas, casi todos vecinos de Castro, quien habita en La Habana Vieja. Esta vez la operación consiste en solicitar a los colaboradores que ofendan la cámara con la frase o gesto que más los insultaría a ellos mismos. Así los artistas detrás de la cámara son ofendidos para dejar registro de los límites morales de un grupo preciso en una situación específica en un video de 1 min de duración. La duración del encuentro con el Otro depende del tiempo que necesite para profesar su insulto, este es el único pedido que los artistas hacen al sujeto, no es interés de ellos, indagar las razones u orígenes de la ofensa, se trata más que de un estudio a profundidad del significado de un gesto rápido, que pretende no perturbar el tiempo y ritmo de la gente, sino que “pasar desapercibido”, a modo de gesto fugaz.



Figura 3.16. Fotogramas de *Por favor, dime lo que más te ofende* (2008) de Javier Castro y Luis Gárciga. Fuente: imagen cortesía de los artistas

Las imágenes y sonido son filmadas con una cámara mini-dv casera, sin más aditamentos extras como luces, micrófonos, trípodes o integrantes de un equipo de trabajo. Es una práctica que atiende a una zona particular del imaginario urbano, tomando como caso un grupo reducido de sujetos, ciertamente no se trata de la cantidad de insultos recibidos, sino que en sus respuestas en forma de ofensas están contenidos sus límites morales, es decir, aquello frente a lo que ellos mismos son sensibles, lo moralmente intolerable.

La gente mira a la cámara, enfadada gesticula, alza la voz, dice las frases más ofensivas para ellos, sin dejar de mirar al público de la escena del arte, que luego lo consume a modo de obra y es también ofendido bajo las reglas de morales de un barrio popular, el del artista Javier Castro, quien pertenece a su vez a ambas escenas.

Otro caso es *Dimensiones Variables* (2008), esta vez son mujeres a quienes se acercan los artistas para pedir no una respuesta verbal sino un gesto. Los autores Grethell Rasúa, Javier Castro y Luis Gárciga preguntan qué dimensiones ha tenido el pene que más les ha gustado según sus experiencias sexuales. Una pregunta explícita sobre un aspecto privado del que no todos acceden a hablar con extraños. Sin embargo muchas mujeres responden, la pregunta las lleva a un gesto también explícito, indicar con las manos dimensiones que se supone corresponden a las del miembro masculino. Como en *Por, favor dime lo que más te ofende*, se trata de un único encuentro, de una pregunta precisa que es respondida con un gesto ante la

cámara. No hay una pretensión de indagación sobre las razones de las dimensiones indicadas. Sin embargo los tamaños que ellas señalan dan cuenta de un imaginario compartido alrededor de la sexualidad.



Figura 3.17. Fotograma de *Dimensiones Variables* (2008) de Grethell Rasúa, Javier Castro y Luis Gárciga. Fuente: imágenes cortesía de los artistas.

En el video de 1.42 min resultante de las entrevistas, no se escucha la pregunta realizada por los artistas, pero las imágenes son claras, un grupo de mujeres señalan las dimensiones más que experimentadas, imaginadas.

Los sujetos entrevistados en *Mi familia quiere un cambio* (2008) son familiares de Luis Gárciga, quienes como el artistas residen en Guanabacoa, una zona obrera de La Habana. Gárciga les pide que en recorrido por sus viviendas le muestren cuales son los cambios, arreglos o mejoras que tienen pendientes. La frase “querer un cambio” es casi siempre interpretado en Cuba como un cambio político, el artista en este caso se refiere a lo inmediato, al ámbito doméstico, al espacio modificable directamente por los sujetos. En una declaración textual que acompaña el video, el autor dice: “Mi casa es el territorio propio que espera para ser rehabilitado. Una contracción del concepto de territorio que a menudo es asociada al de nación.”²⁰

Como en los casos anteriores, no se trata solamente de respuestas verbales, sino que implica un recorrido espacial por el ámbito doméstico de cada cual. Son entrevistas en una situación etnográfica precisa y con un grupo particular, las casas de los familiares del artista. Sin embargo, las entrevistas señalan una postura de Gárciga quien ha sustituido la discusión sobre

²⁰ Texto inédito que acompaña la obra a modo de sinopsis proporcionado por el artista Luis Gárciga, febrero 2016.

el gran proyecto político por uno a escala familiar. Apuntando a la necesidad de escuchar al más cercano como parte del proyecto de nación.



Figura 3.18. Fotograma de *Mi familia quiere un cambio* (2008) de Luis Gárciga.
Fuente: imagen cortesía del artista

El suplemento verbal, en este caso también título de la obra, que acompaña al video realizado para ser mostrado a la escena del arte es el elemento que indica las intenciones del gesto. Nuevamente no se pregunta por las razones del proyecto familiar o de las imposibilidades de llevarlo a cabo, sino que en un video de 1.08 min de duración, el artista señala una zona de la realidad que considera debe ser atendida.

Me he concentrado en la utilización de la entrevista como gesto en la práctica artística a través del análisis de estas obras de video. Se trata de procesos de corta duración, de un solo encuentro que no pretenden indagar a profundidad sobre un tema, sino que abordarlo bajo un carácter de inmediatez como respuesta a la escena ideológica específica en la que son producidas.

Como registro corto y de rápida interacción, la entrevista tiene carácter de gesto asumiendo el documentar como una postura ciudadana. En estos casos el artista detrás de la cámara se acerca a la familia, al vecino o al completo desconocido en la calle, las personas acceden a colaborar por un deseo de opinar de ser escuchados, tienen algo que decir que no ha sido preguntado con una cámara como testigo.²¹

²¹ Otras obras analizables desde la duración en el trabajo de campo. La entrevista como gesto: *Censo* (2003) Luis Gárciga y Miguel Moya (Luis o Miguel), *Bunker* (2006) Renier Quer, *Yo no le tengo miedo a la eternidad* (2006) Javier Castro, *Reconstruyendo al héroe* (2006) Javier Castro, *Con los ojos en el cielo* (2006-07) Celia

2.3.3 El trabajo de campo multi-situado y la yuxtaposición

La yuxtaposición y el trabajo de campo multisituado son dos de las propuestas de George Marcus ante la tarea de la experimentación etnográfica y la reformulación del trabajo de campo como conocimiento, tecnología y concepto. El trabajo de campo multi-situado no se trata de varios momentos de encuentros malinowskianos sino de conformarlo como imaginario social simbólico (Marcus 2010: 268). Se trata de “(...) un itinerario multi-situado como un campo de movimientos que emerge en la construcción de esos imaginarios” (Marcus 2010: 268). La yuxtaposición describe la relación entre los sujetos, lugares y eventos, que propone el trabajo de campo en movimiento, surgiendo el conocimiento etnográfico de las conexiones entre imaginarios sociales sobre los que se ha construido el trabajo de campo multi-situado.

Partiendo de *Las huellas de mis deseos*, una video instalación de Luis Gárciga de 2006-08 y *Bojeo* un video del dúo de trabajo del que participo junto con Yunior Aguiar de 2006-07, analizo el proceso de estas prácticas teniendo como núcleo las posibilidades del trabajo de campo multi-situado. Como Marcus atiende el trabajo artístico, ahora desde categorías ya filtradas y direccionadas a la tarea precisa de la experimentación etnográfica y la reformulación del trabajo de campo.

Ambas obras fueron realizadas por artistas no informados de las discusiones sobre posibles cruzamientos metodológicos entre arte y antropología visual. Las preguntas alrededor de formas de trabajo que las hacen susceptibles de ser analizadas desde este nicho del conocimiento surgían de la necesidad inmediata del registro y comprensión de un imaginario dado en condiciones y relaciones específicas, pero situadas en más de una escena geográfica y mental.

Para *Las huellas de mis deseos* (2008) Luis Gárciga localizó en La Habana cubanos con familiares en Tampa y les propuso participar de la obra. La operación consistió en el envío

González y Yunior Aguiar (Celia – Yunior), *Mi familia quiere un cambio* (2007) Luis Gárciga, *Por favor, dime lo que más te ofende* (2007) Luis Gárciga y Javier Castro, *Más allá de las luces que veo* (2007) Luis Gárciga y Javier Castro, *Sobre todas las cosas* (2007) Luis Gárciga y Javier Castro, *De la cabeza a los pies* (2008) Luis Gárciga y Javier Castro, *Corte evaluativo* (2008) Luis Gárciga, Celia González y Yunior Aguiar (Celia – Yunior), *Dimensiones variables* (2008) Luis Gárciga, Javier Castro y Grethell Rasúa, *Octubre de 2008* (2008) Javier Castro, Celia González y Yunior Aguiar (Celia – Yunior), *Debes atender, debes concentrarte, debes recordar mejor lo que está pasando* (2008) Celia González y Yunior Aguiar, *¿Tu silencio tiene un precio?* (2008) Luis Gárciga y Javier Castro, *En la permanencia de lo que me encanta* (2008) Javier Castro y Renier Quer, *El cuerpo habla en pasado* (2007) Celia González y Yunior Aguiar, *Dossier* (2004) Javier Castro.

desde La Habana de zapatos usados a sus familiares en Tampa, quienes a su vez los sustituyeron por zapatos nuevos que fueron enviados de vuelta a La Habana. Debido a la inexistencia de correo directo entre Cuba y Estados Unidos la propuesta era seductora, aunque los cubanos han encontrado formas alternativas para recibir bienes procedentes de Estados Unidos, fue bienvenida una oportunidad más. Para evadir las restricciones de envíos entre ambos países Luis Gárciga utilizó el sistema de traslado de obras de arte habilitado para instituciones. Bajo la categoría de obra de arte el Museo de Arte Cubano envió los zapatos de uso y recibió los nuevos de la Universidad del Sur de la Florida, Tampa donde la obra en proceso fue presentada en la escena del arte de forma instalativa, en la exposición *Homing Devices*.

Sin embargo, Luis Gárciga en el registro y presentación de *Las huellas de mis deseos*, más que la operación de envíos enfatiza sus sentidos a través de la yuxtaposición de dos momentos. Primero en La Habana pregunta a los familiares participantes que zapatos desean, las respuestas quedan registradas en audio. Ellos no se limitan a describir el objeto sino que cuentan las razones de su pedido. De este momento también queda registrado en secuencias fotográficas el instante en que cada familiar marca en un papel la planta de su pie para garantizar el tamaño correcto del calzado. Imágenes y audio son registro no solo práctico para el pedido, sino del contexto desde donde es conformado el deseo, los sujetos y sus razones. La carencia de calzado ha sido una de las obsesiones más presentes en el imaginario social cubano, sobre todo después de la crisis de los 90, conocida en Cuba como Período Especial.

Luego en Tampa, las cajas de zapatos usados y el registro de los familiares de La Habana en formato audiovisual conformaron una instalación, que tenía como colaboradores y público protagónico a los familiares de Tampa. Estos últimos intervienen en la instalación, con la asistencia de una trabajadora de la galería reconocen cual es la caja de su familiar enviada desde La Habana –dentro de la caja hay una tira con la secuencia de fotos del familiar que espera los zapatos- y dejan encima de los usados la caja de zapatos deseados. El video fue proyectado encima de las cajas ubicadas de forma aleatoria en una pared de la galería, los tres elementos que conforman la instalación: el audiovisual, las cajas de zapatos usados y las de los recién comprados, quedan también yuxtapuestos de manera literal y simbólica.

En *Las huellas de mis deseos*, la instalación no es cierre de un proceso sino parte de él, es el momento de la yuxtaposición. Los imaginarios sociales y simbólicos del campo en movimiento quedan yuxtapuestos no solo en la instalación, sino que con el encuentro

propiciado entre los familiares de Tampa y los de La Habana, estos últimos presentes a través del audiovisual. Desde Tampa observan y escuchan el espacio familiar y doméstico de La Habana, sus deseos y su contexto.²² Ambos, familiares de La Habana y de Tampa despliegan los imaginarios que tienen sobre el otro: para unos, la Cuba añorada pero en desgracia, para otros, lo que viene de afuera de la isla como una oportunidad de respirar prosperidad.

Los zapatos son los objetos vinculantes en el campo multi-situado de Gárciga, el viaje de los calzados en una ida y vuelta que los transmuta da cuenta de las relaciones establecidas entre sujetos que viven también en un viaje mental conformando un imaginario multi-situado, presente como generalidad en personas migrantes y en los familiares dejados atrás.



Figura 3.19. Fotograma del video utilizado en la video instalación *Las huellas de mis deseos* (2008) de Luis Gárciga. Fuente: imagen cortesía del artista.

El video que funciona como registro final del proceso, da cuenta de estos dos momentos. Primero presenta el audiovisual realizado en La Habana, luego la galería en Tampa, los familiares interviniendo la instalación al dejar sus cajas mientras observan las imágenes de La Habana. Sin embargo, no sucede a la inversa, no es devuelta la imagen de los familiares de Tampa a La Habana, ni mostrado el momento de entrega de los zapatos nuevos como final del proceso. Por otro lado la voz escuchada en este registro es la de los cubanos residentes en La Habana, contando sus deseos y razones desde un ámbito doméstico y familiar, se siente cercanía con quién los fotografía, lo que dicen los familiares de Tampa durante el encuentro audiovisual con sus parientes no se escucha, son más bien observados desde la distancia,

²² Entre Cuba y Estados Unidos la comunicación también ha sido cara y difícil, por ejemplo el precio de llamadas telefónicas de 1 dólar el minuto, la falta de internet con suficiente potencia en la isla, además del bloqueo de algunos programas para Cuba por Estados Unidos como Skype.

como quien no quiere interrumpir el evento. Los cubanos de La Habana hablan y son mostrados, los cubanos de Tampa observan mientras son registrados. Gárciga no da cuenta de su posición respecto a los sujetos con los que se ha involucrado para la realización de su obra en el video final. Sin embargo, en el registro de su práctica ha quedado también yuxtapuesta su mirada como síntoma de su propia posición. Un cubano de La Habana que tampoco viajó a Tampa sino que dependió de que un asistente en la galería documentara por él lo que allí sucedió. Por falta de financiamiento el propio artista participa de la condición de inmovilidad de los cubanos de La Habana.



Figura 3.20. Fotograma de la video documentación de la instalación *Las huellas de mis deseos*, (2008) de Luis Gárciga. Fuente: imagen cortesía del artista.

La no presencia directa de Gárciga en Tampa no solo decide sobre su mirada en el registro de la obra, sino que hace surgir la pregunta de si es necesario el traslado físico del artista para considerar multi-situada una práctica. Tomando en cuenta que Marcus ha aclarado que no se tratan de distintos períodos de la escena de encuentro malinowskiana, sino del intercambio y conexiones entre imaginarios sociales y simbólicos sobre el cual se construye un campo en movimiento, la inmovilidad del artista no impide una posición reflexiva que lo haga atender intencionalmente los significados yuxtapuestos en su práctica artística.

El trabajo de campo en *Las huellas de mis deseos* osciló entre dos espacios geográficos: La Habana y Tampa. Sin embargo, no se trataba de un lugar u el otro sino del sentido de las relaciones entre individuos ubicados en estos espacios. Tampoco se trataba del despliegue formal de esta información en una instalación, sino de potenciar y condensar estas relaciones

dejando un registro de ellas, de vital importancia para comprender imaginarios sociales que nos conforman como ciudadanos:

Aprovechando la relativa inmunidad del arte para atravesar fronteras de países en conflicto se lleva a cabo el tráfico de zapatos desde los Estados Unidos a Cuba. Una instalación, siguiendo las normas del arte contemporáneo, es la cápsula para una obra de arte donde el verdadero material son las relaciones sociales, su anatomía y fisiología.²³

En el proceso de trabajo de *Bojeo* (2006-07) también encuentro características susceptibles de ser analizadas desde la propuesta del trabajo de campo multi-situado. Nuevamente se trata de una práctica que se desarrolló entre Cuba y otro país, esta vez Trinidad y Tobago. Esta obra fue realizada entre 2006 y 2007 últimos años en los que estuvo vigente la regulación que prohibía que los cubanos se hospedaran en hoteles en Cuba, tal restricción desapareció en el año 2008, justo unos meses después de terminada la obra.

En su diseño metodológico *Bojeo* está conformado por dos recorridos: uno por Cuba y otro por Tobago, guiados simultáneamente por la idea de bojear, como fue conocida la acción realizada por los conquistadores españoles para reconocer un territorio como isla. Los sujetos protagónicos somos los artistas, no para hablar de nosotros sino de una condición compartida con el resto de los cubanos. La condición que permitió nuestra movilidad geográfica hacia otro campo fue la invitación a participar en la residencia de arte del Center of Contemporary Art - CCA7 en Puerto España, capital de Trinidad y Tobago. Con el trabajo de campo prediseñado escogimos Tobago para realizar el bojeo por ser la más turística de las dos islas. Nuestra intención era experimentar el Caribe desde el estereotipo que esto implica, lo cual no era posible en nuestra propia isla debido a una restricción concreta que reconfiguraba nuestro imaginario sobre el Caribe.

Desde esa posición nos relacionamos con Tobago, donde permanecemos una semana recorriendo sus playas como lo hicieran los conquistadores en las primeras contribuciones para construir el imaginario que tenemos hoy del Caribe. La experiencia intencionalmente tropical y turística fue documentada de la forma habitual en este tipo de evento, con fotografías nuestras en locaciones vacacionales utilizando una cámara estándar sin pretensión profesional. Para la documentación tuvimos la asistencia de otro artista, también en residencia, quien fue el responsable de documentar en fotografía nuestro recorrido. La relación con Tobago fue

²³ Texto inédito a modo de sinopsis proporcionado por el artista Luis Gárciga, febrero 2016.

intencionalmente condicionada por una previa configuración de lo caribeño. No nos planteamos una relación con las personas, eventos y locaciones que no fuera desde ese lugar.



Figura 3.21. Fotograma de *Bojeo* (2006-07) de Celia González y Yunior Aguiar. Fuente: imagen cortesía de los artistas.

El bojeo por el archipiélago cubano siguió la misma construcción excepto por la imposibilidad del desplazamiento físico desde una condición turística. Esta vez el recorrido fue realizado desde la mirada de otros. A través de llamadas telefónicas pedimos a los trabajadores de los hoteles ubicados en las playas que nos describieran sus instalaciones, paisajes y servicios. El registro sonoro de este viaje telefónico por Cuba junto a las fotografías turísticas obtenidas en Tobago conformaron un audiovisual en el que además incorporamos música socca –estilo musical de Trinidad y Tobago- para potenciar su “tropicalidad”. El exceso tropical en ambos canales de información, sonido e imagen, es roto en los últimos minutos del video, cuando la pantalla va hacia negro y solo se escucha la negativa de una recepcionista de hotel ante la pregunta sobre la posibilidad de hospedarnos en la instalación: “Entonces no, los cubanos solo se pueden hospedar en nuestro hotel presentando otro pasaporte o con un documento que acredite que está casado con un extranjero.”

El video no es solo registro, sino que el espacio de yuxtaposición de imaginarios sociales, dos maneras de entender el Caribe: el exageradamente optimista, colorido y playero desde donde se han construido las islas para el turismo y las condiciones del Caribe socialista, el trópico estoico²⁴, heroico y tiránico a la vez. No son dos nociones distantes sino que conviven como experiencia y son yuxtapuestos teniendo para ello el video como soporte.

La operación en *Bojeo* y en *Las huellas de mis deseos* tiene como base una restricción que nos afectaba no solo como artistas sino como sujetos: la imposibilidad de hospedarse en hoteles para los cubanos y el envío de correo directo en Cuba y Estados Unidos. En ambos casos es imposibilitado el desplazamiento, lo cual es asumido e incorporado al diseño metodológico de la práctica. Las restricciones son optimistamente burladas utilizando las permisibilidades del arte que hacen posible la movilidad de los campos operativamente o de manera simbólica: vivir el Caribe desde su noción turística e intercambiar bienes entre Cuba y Estados Unidos. Así como parte del diseño metodológico, la escena del arte no es un espacio de exhibición de las prácticas finalizadas, sino que es un elemento medular durante el proceso de trabajo en función de establecer la condición multi-situada del campo.

Sin embargo, las restricciones sobre las que fueron diseñados los comentarios y metodologías de trabajo de estas prácticas desaparecieron. Debido a las nuevas condiciones del contexto social y político la movilidad entre campos se hace posible como también el inminente olvido de las condiciones que afectaron y conformaron nuestro imaginario social y simbólico. Era entonces necesario para los artistas el registro de estos sucesos ante el carnalesco optimismo de progreso y la latente posibilidad de una repetición de los hechos.²⁵

2.4 La instalación

La instalación, una forma proveniente del mundo del arte ha sido junto con diseño y montaje, uno de los términos incorporados primero por Georges Marcus y luego por Tarek Elhaik al debate sobre las posibilidades de la experimentación durante -o en sustitución de- el trabajo de campo en busca de un descentramiento de la práctica etnográfica.

²⁴Trópico Estoico, nombre de una exposición de arte cubano curada por Ibis Abascal –curadora del Centro Wifredo Lam, en el año 2011 en el Museo MUCA ROMA, D.F, México.

²⁵ En el 2008, unos meses después de comenzado el mandato presidencial de Raúl Castro, desaparece, sin anuncio público, la restricción anti constitucional que impedía a los cubanos hospedarse en hoteles y este año ha sido restablecido en correo directo entre Cuba y Estados Unidos, luego de los inicios de las relaciones diplomáticas entre ambos países.

La instalación surgida durante la neovanguardia, incorporó el espacio como un elemento más en la obra de arte. No se trataba más de un único objeto tridimensional ubicado en el espacio –la escultura- sino que era posible no solo rodear la obra sino que recorrerla. La instalación propone un diálogo activo entre objetos, espacio y público –quien se convierte en un elemento fundamental de la misma-. Las potencialidades de esta forma del arte han sido de las más utilizadas por prácticas con una orientación social para presentar documentación de procesos que ya han ocurrido o están ocurriendo en otro ámbito. Debido a sus posibilidades de desplegar de forma no lineal elementos multimediales documentos, fotografías, objetos, videos, audios, la instalación permite presentar la práctica artística como un proceso activo y no solo como un resultado terminado, muerto. Es en este modo de entender la instalación que antropólogos visuales como Marcus y Elhaik encuentran una posibilidad para repensar el trabajo de campo como tecnología y estética.

Para ellos es valiosa la capacidad de la instalación de incorporar el resultado de la investigación a su propia producción como parte del diseño de la puesta en escena del trabajo de campo. Sus posibilidades de “instalar” –no solo de escribir, proyectar imágenes- el proceso de investigación en un espacio específico que pudiera contribuir a la producción de significados y conocimiento, utilizando sus potencialidades multimediales y adaptando e incorporando estrategias surgidas durante el proceso de trabajo etnográfico (Marcus y Elhaik 2012). La instalación ha sido también un modo de potenciar las posibilidades de la narración múltiple –alejándose de la linealidad a través del despliegue simultáneo de elementos- y del encuentro corporal de la obra con la audiencia proponiendo su inmersión en el espacio. Para Schneider y Wright la instalación bajo estas características “provee un espacio para repensar la noción ética de fidelidad a la realidad” (2013, 20).

Desde el arte Boris Groys analiza la capacidad de la instalación para presentizar en el espacio del espectáculo la documentación de la obra de arte y no la obra misma. La documentación de estas obras no debe ser entendida como una finalidad sino que como parte de un proceso inscrito en la vida misma. La documentación pretende entonces diseñar y registrar un proceso que ya ha ocurrido que pertenece al pasado, que ha muerto. Para Groys la instalación tiene la capacidad de inscribir en la historia la práctica artística a través de la narración no temporal, sino espacial. La inscripción en el espacio, dice Groys, efectúa “lo mismo que la narrativa en el nivel del tiempo: la inscripción en la vida” (2008, 180). Es la posibilidad de ubicar en un aquí y ahora, localizar, la documentación de una práctica fuera de su contexto original.

Tanto desde el arte como desde la antropología es atendida la efectividad de la instalación para trabajar con la documentación de procesos sociales de forma orgánica y en coherencia con la práctica inicial. Aquí analizo la instalación como puesta en escena y parte fundamental del propio proceso de trabajo surgido durante una práctica colaborativa: *Un olor que entra por mi ventana* (2011).

El juego de la bolita –como es conocida en Cuba la lotería- es popular en la mayoría de los barrios de La Habana a pesar de ser ilegal- como todos los juegos por dinero-. Es habitual que las personas apuesten por números en relación a su significado en la charada –del 1 al 100 los números son identificados con animales, cosas o acciones- según sueños, vivencias o simplemente algo que han visto.

Siguiendo esta operación popular aunque ilegal, los 6 artistas participantes de *Un olor que entra por mi ventana* jugamos a la bolita durante 6 meses. Cada uno seleccionó un número que representara un animal comestible y apostó a él un dólar diario –en la bolita se puede apostar a uno o más números cada día, quien apuesta un dólar, en caso de ganar, obtiene 75 dólares-. Si alguno de los artistas ganaba, con el dinero obtenido debía cocinar para el resto de los jugadores el animal comestible que representaba el número ganador.



Figura 3.22. Registro de la comida provista por Yunior Aguiar después de haber ganado el número 18. *Un olor que entra por mi ventana* (2011) de Luis Gárciga, Javier Castro, Renier Quer, Grethell Rasúa, Yunior Aguiar y Celia González. Fuente: imagen cortesía de los artistas.

La operación iba siendo procesada en una instalación que se producía con el transcurrir del propio proceso. Una mesa construida para la ocasión, una silla seleccionada por cada artista del ámbito doméstico y 2000 platos fueron los elementos que inicialmente la conformaron. La mesa funcionaba como mesa de juego, había un puesto fijo para cada artistas/jugador, quienes

debían anotar diariamente el número ganador en la bolita y el deseado directamente en la madera de la mesa. Los platos eran las fichas de juego, habían 6 platos –uno por jugador- por cada día, si no ganaba nadie se quedaban en la cabecera de la mesa a modo de banco, si algún artista ganaba cocinaba para el resto el animal ganador y teníamos un almuerzo en la mesa de juego, en su madera quedan los vestigios del momento, manchas de grasa o líquido derramado. En ese caso los 6 platos/fichas del día de suerte quedaban en el puesto del ganador.



Figura 3.23. Registro de la bolita escrito sobre la mesa. Detalle de la instalación *Un olor que entra por mi ventana* (2011) de Luis Gárciga, Javier Castro, Renier Quer, Grethell Rasúa, Yunior Aguiar y Celia González. Fuente: imagen cortesía de los artistas

Las comidas ocurrían en casa de uno de los artistas, donde la mesa, platos y sillas permanecieron durante los 6 meses de trabajo. Mientras que los artistas jugaban a la lotería, en sus barrios, como sus vecinos. Los animales seleccionados para jugar fueron: Luis Gárciga - 30/camarón, Grethell Rasúa - 10/pescado chiquito, Javier Castro - 32/cerdo, Renier Quer - 28/chivo, Celia González - 47/pájaro, Yunior Aguiar - 18/pescado grande. Todos ganaron una vez, excepto Javier Castro que no tuvo suerte y Luis Gárciga quien ganó tres veces. El financiamiento para jugar a la bolita ilegalmente, fue obtenido de la residencia Havana Cultura, del ron Havana Club que entregaba –ya desapareció esta residencia- 3000 dólares

para cada proyecto seleccionado. Del dinero invertido en el juego no podíamos dar cuenta ya que quedaría como un acto ilegal financiado por la empresa. Sin embargo luego la obra fue expuesta como parte de la colección Havana Cultura y advertida su operación de manera explícita.

Durante 6 meses en esta mesa de juego a pequeña escala fueron vivenciadas las consecuencias, proceso y resultados de la lotería, practicada cotidianamente por una parte de la población cubana de forma sigilosa pero constante. Solo que en *Un olor que entra por mi ventana*, la suerte era desafiada en equipo, todos comían, literal y metafóricamente de la suerte que al otro integrante del juego le tocaba. La operación de la obra activaba las posibilidades de la colaboración en el contexto de juego, mientras registraba durante su proceso el comportamiento de la adaptada lotería cubana: la bolita.



Figura 3.24. Instalación *Un olor que entra por mi ventana* (2011) de Luis Gárciga, Javier Castro, Renier Quer, Grethell Rasúa, Yunior Aguiar y Celia González. Fuente: imagen cortesía de los artistas.

En *Un olor que entra por mi ventana*, la instalación fue producida durante y como parte del proceso de trabajo, siendo medio de documentación pero también elemento involucrado en la práctica artística de forma nuclear. Desde el comienzo el diseño de la operación de esta práctica previó la participación de elementos que luego, en la escena del arte, debían dar cuenta del sentido intelectual y afectivo de la misma. Finalmente lo exhibido en galería fue no

la práctica, que ya había ocurrido, sino la documentación del proceso terminado, narrado a partir de los elementos que intervinieron activamente en él. Ahora instalados incorporando el espacio frente a la pérdida del elemento temporal. Lo presentado en la escena del arte, es entonces, un proceso terminado, aunque no muerto. La escena del arte, fue la oportunidad de que dicho proceso, antes solo conocido y vivenciado por los artistas participantes, se hiciera público y de esta forma activara sus implicaciones sociales y legales como registro y evidencia de la práctica de una actividad negada por las autoridades estatales: la lotería. Con este fin, junto a los elementos testigos de la operación vivenciada por los artistas –la mesa, platos, sillas- fue incorporado–en la pared de la galería- el siguiente texto –elaborado por todos los artistas participantes- que describía el proceso detrás de *Un olor que entra por mi ventana*:

Durante seis meses, hemos estado atentos al resultado diario de la bolita (lotería), cada uno ha perseguido al animal comestible que prefiere; apostando constantemente una cuota fija de dinero al número que lo representa en este juego; tanto común como ilegal.

Cada vez que uno de nosotros acertó, todos compartimos ese animal en una comida que el ganador preparaba. Como registro de los éxitos y los fracasos relativos, quedan los platos como cuantificadores del balance del proceso. Los platos acumulados frente a cada silla representan los triunfos individuales mientras que los que se encuentran en un extremo de la mesa son las oportunidades perdidas por todos.

Un desglose minucioso de los resultados azarosos de la bolita a lo largo de esos seis meses, han sido escritos por cada uno en la posición habitual que ocupaban a la hora de sentarse a la mesa.

La escena del arte, entendida como espacio de socialización pública, no es donde se lleva a cabo la práctica artística de *Un olor que entra por mi ventana* pero sí donde es activada como significado social y cultural. Las evidencias instaladas de esta práctica artística dan cuenta de su proceso colaborativo sumergido en uno socialmente más ancho aunque no legalizado: la bolita. La instalación es valorada no solo como forma en sí misma, sino en cuanto su efectividad para incorporar el proceso de investigación y/o práctica a un espacio específico,

contribuyendo a la producción de significados y/o conocimiento, al incorporar estrategias e información surgida durante el proceso de trabajo etnográfico.²⁶

2.5 La práctica curatorial como práctica etnográfica

El curador en su doble papel de intelectual y gestor compone, monta y yuxtapone las ideas y prácticas manejadas por los artistas en sus producciones en función de desplegar una tesis de investigación propia. Por lo que la figura del curador ha transitado de ser aquella que organiza de manera operativa una exhibición a quien es protagónica como generadora de la tesis conceptual y creativa que la sostiene. Ello ha sido reconocido en las discusiones de arte contemporáneo como giro curatorial (O' Neill 2007). Para la tarea curatorial, después de dicho giro, es indispensable el movimiento y diálogo en diferentes ámbitos: galerías, museos, estudios de artistas, conferencias, siendo fundamental el encuentro y colaboración de larga duración con colegas: artistas, críticos, productores, historiadores de arte, editores. El encuentro no es con la alteridad radical sino con el homólogo y el trabajo de investigación curatorial se convierte, en potencia, en un espacio de producción de conocimiento y significados.

Para Tarek Elhaik la práctica curatorial ha sido asumida como práctica etnográfica, una intermedial y con una doble agencia, la de curador y antropólogo. Para su investigación sobre cine y modernismo cosmopolita en México, esta forma, el trabajo curatorial, es también de manera productiva y experimental trabajo etnográfico. Esto supone un descentramiento de la práctica etnográfica en cuanto el etnógrafo y curador, no entra en un campo en el que es ajeno, en busca del encuentro con la alteridad radical –la escena de encuentro malinowskiana- sino que se desplaza en una escena –la del arte- como una figura –la de curador- en la que investigación y la representación visual se hacen orgánicas y esperadas. Para Elhaik “La interacción de modernismo cosmopolita (el tropo de afinidad en lugar de la alteridad radical) y el trabajo (forma) curatorial funcionan tanto como un modo de producción de conocimiento antropológico, como un marco complejo de recepción” (Elhaik en Marcus y Elhaik 2012, 94). La afinidad a la que se refiere Elhaik, es la encontrada en la agencia doble que implica comprender la práctica curatorial como etnografía, alejándose de una noción de afinidad

²⁶ Otra obra analizable desde la instalación: *Agentes facilitadores para la gestión cultural CDAV* (2009) Renier Quer, Grethell Rasúa, Adrián Melis, Luis Gárciga, Javier Castro, Celia González y Yunior Aguiar.

mimética con el Otro cultural durante la realización del texto antropológico (Elhaik en Marcus y Elhaik 2012, 96-7).

Elhaik entiende el trabajo curatorial como etnografía en sí mismo, no pretende producir una forma escrita derivada de esta práctica sino que:

(...) requiere de la continua invención de nuevos niveles descriptivos y representativos [performative levels] que están distribuidos asimétricamente a través de diversas herramientas que uno podría llamar multimedios (entrevistas radiales, internet, segmentos de videos, introducción de películas, textos, comentarios de audio para una colección de discos) (Elhaik en Marcus y Elhaik 2012, 97).

Atendiendo a los planteamientos de Elhaik sobre las posibilidades de la práctica curatorial como práctica etnográfica, analizo las potencialidades de *Bucaneros* (2005-06), una obra concebida a partir de la práctica curatorial como práctica artística.

En el año 2005 Luis Gárciga comenzó el proceso curatorial de la exposición Bueno, Bonito y Barato. No se trataba de trabajar con obras ya realizadas sino de producir las obras para la exposición bajo líneas de investigación precisa: lo bueno, lo bonito y lo barato entendido como lo ético, lo estético y lo económico. Las obras debían proponer una práctica útil para los artistas y sujetos involucrados en la que lo económico condicionara lo ético y lo estético o viceversa, se trataba de la ecualización de estos tres niveles a través de la práctica artística como detonador en situaciones etnográficas precisas. Para Bueno, Bonito y Barato, Gárciga, el curador, participó también como artista asumiendo como práctica artística su práctica curatorial. Siguiendo las premisas del proyecto potenció una zona particular de su tarea como curador, la búsqueda y control de financiamiento. El curador no solo como investigador sino como gestor y administrador de los fondos que en la mayoría de los casos da cuenta a la entidad financiadora, pero no a los artistas, del fin de los recursos involucrados. Una zona gris casi nunca tomada en cuenta como parte protagónica de la práctica curatorial desde donde se establece también las relaciones entre artistas y curador.



Figura 3.25. Fotograma de la video-documentación de *Bucaneros* (2005-06) de Luis Gárciga. Fuente: imagen cortesía del artista.

Para *Bucaneros* haciendo uso de su posición privilegiada como curador, Gárciga se propuso como operación extraer 365 dólares del financiamiento total del proyecto –Bueno, Bonito y Barato ganó el premio a proyecto curatorial de la Agencia de Cooperación Española AECI que consistió en 2000 dólares de apoyo- para beber cada día del año una cerveza bucanero –cerveza cubana-. Como gesto metafórico, Gárciga utilizaba la figura del bucanero como paradigma, quienes funcionaban como piratas robando fortunas en los mares del Caribe pero bajo el apoyo legalizador de la corona inglesa, para quienes trabajaban. Como un bucanero Gárciga hacía legítima la sustracción del dinero al advertir a los artistas de su operación como práctica artística, quedaba en sus manos la administración de los fondos sin dar cuenta de los gastos del presupuesto.

La operación de *Bucaneros* funcionó como detonante para dar cuenta de las relaciones artista curador. Durante el año de trabajo en conjunto en la concepción y producción de las obras de Bueno, Bonito y Barato, Gárciga desde su papel de curador fue interrogado por los artistas, cada uno podía hacerle preguntas, relacionadas o no con la transparencia de la administración de los recursos del proyecto. Gárciga en *Bucaneros* provoca que su proceder como curador y gestor sea cuestionado por los artistas, quienes en esta ocasión se convierten en los entrevistados, no para aportar certezas sino preguntas sobre las premisas curatoriales y la

gestión de los recursos. Algunas de las preguntas de los artistas incluidas en la documentación de *Bucaneros*:

¿Nos dieron 2000 dólares, el dinero de tu trabajo como curador entre dentro de los 2000 dólares o es aparte? ¿Cuánto ganaste en ese pedacito, de las pinchas²⁷ de nosotros realmente cuanto cogiste? ¿Realmente es efectivo ya fuera del arte, es decir, realmente vivimos cómo los demás? La pincha tuya es lo mismo que la curaduría, es lo mismo que ser socio de nosotros y ser el curador de nosotros, siempre he visto por parte de ti que tienes mucho interés en ser transparente y la pincha también refleja mucha transparencia, a veces ese exceso de transparencia me hace dudar si tú tienes algún cambio de conciencia por algo por lo que no fuiste transparente. Tanta transparencia me llega a nublar la vista. ¿Pa' que tú coges el arte en la vida real? *Bucaneros* te convierte en una persona desinteresada y a la vez aprovechadora, ¿esa se convierte en tu actitud de la vida diaria?²⁸

Los artistas fueron los sujetos involucrados en su proceso de trabajo, esta vez son ellos los sujetos ante la cámara. *Bucaneros* propone una práctica diseñada a partir del vínculo curador-artista y es de esta relación de la que da cuenta finalmente su documentación en video, convirtiendo la práctica curatorial en práctica artística. Una enfocada en un interés particular, las relaciones económicas y éticas entre artista y curador durante un proceso curatorial en conjunto y de larga duración.

Regresando a las premisas curatoriales de *Bueno, Bonito y Barato*, la obra de Gárciga propone una práctica movilizada por intereses económicos que condicionaba la postura ética del curador - la ética de un bucanero y no la de un cristiano es la declarada- en cuanto anunciaba poca transparencia en su gestión administrativa. *Bucaneros* entonces no participa de una posición ética humanista, ni de una colaboración positiva, los artistas colaboran con la operación desde la sospecha de la figura del curador. Esto es explicitado en un acto reflexivo en el video y la multimedia que dan cuenta de los matices y diseño de la práctica. No se trata de la reflexión como respuesta a razones éticas sino a la necesidad de informar del proceso, intenciones y significado de la operación propiciada en la obra.

²⁷ Pincha significa trabajo en argot popular cubano.

²⁸ Los artistas que realizan las preguntas en la documentación de *Bucaneros* son: Javier Castro, Renier Quer, Leandro Feal, Celia González y Grethell Rasúa.



Figura 3.26. Fotograma de la video-documentación de *Bucaneros* (2005-06) donde aparecen los artistas entrevistados por el curador y artista Luis Gárciga. Fuente: imagen cortesía del artista.

Bueno, Bonito y Barato como práctica curatorial implicó proponer directrices para el diseño de operaciones en sitios y condiciones específicas siendo *Bucaneros* una de esas operaciones. La escena del encuentro en *Bucaneros* es con los artistas en el ámbito de producción, sin embargo la relación potenciada con ellos para *Bucaneros* no los comprende solo como generadores de prácticas –de gestos, metáforas, significados- sino como sujetos participantes de una condición ética, económica y estética específica que también atraviesa la práctica curatorial y que configura la relación curador-artista.

Durante la curaduría de *Bueno, Bonito y Barato* no fueron manejados términos como etnografía, las directrices curatoriales del proyecto no plantean explícitamente un diálogo con métodos provenientes de la antropología. Para *Bucaneros* el diseño de la operación respondía a la práctica curatorial como práctica artística y no etnográfica. Sin embargo, es posible encontrar intenciones cercanas entre la figura del curador asumida por el antropólogo – Elhaik- y la asumida por el artista –en este caso Gárciga-. En ambos casos se trata de las posibilidades de la práctica curatorial como espacio de investigación durante la propia experiencia curatorial y no posterior o fuera de ella. Esto los ubica en una doble agencia la de curador y antropólogo-artista, durante la cual deben reevaluar formas productivas para describir y representar los procesos potenciados como significado y/o conocimiento. La

relación establecida no es con la alteridad radical sino con un tropo de afinidad derivada de esa doble agencia –el encuentro es con el colega en una condición de correspondencia intelectual-.

Conclusiones

El análisis de las metodologías y prácticas de una escena precisa del arte cubano, ha permitido aportar elementos de interés para un posible descentramiento del trabajo de campo en función de la producción de conocimiento antropológico. Teniendo como puntos de análisis problemas de representación para la antropología: la colaboración y la participación, la ética, la escena de encuentro, la entrevista como gesto, la puesta en escena de la investigación a través de la instalación, el trabajo de campo multisituado, la curaduría, he atendido las particularidades metodológicas de estas obras en función de un descentramiento del método etnográfico.

Ha sido fundamental problematizar las condiciones políticas y sociales cubanas como situación etnográfica donde son desarrolladas estas obras. Las cuales han configurado nociones como colaboración, participación y ética. En las propuestas de arte como práctica social y sus antecedentes está presente la pretensión de presionar ante las formas de producción y consumo capitalistas en el arte, uno de los dilemas presentados por Marcus y Myers en *The Traffic in Culture*. El arte cubano no escapa del mercado -aunque no cuenta con uno propio- y de ser configurado, en parte, por este. Sin embargo, cuando la práctica artística se involucra con su contexto social en Cuba, no se enfrenta a una sociedad capitalista del espectáculo, por tanto elementos como la larga duración de los procesos y la colaboración ante una sociedad del entretenimiento individualizante no deben ser adoptados del mismo modo para la escena cubana. Para los artistas aquí analizados fue fundamental responder a la situación económica, social, política y cultural de una isla socialista y caribeña en la que la ideología estaba por encima del mercado y el sostenimiento de un sistema político por encima de la civilidad de la sociedad. Considero que estas obras tienen valor además, como documentos que dan cuenta de condiciones particulares que en estos momentos han comenzado a cambiar.²⁹

²⁹ Hay varios hechos que dan cuenta de lo que sería una entrada de Cuba a un poscomunismo solapado, en particular, el restablecimiento de relaciones con Estados Unidos en 17 de diciembre de 2014.

Para propiciar un intercambio metodológico productivo habría que comprender que la antropología cuida su singularidad y el arte no intenta hacer ciencia, ambos deben ser entendidos y ubicados según sus campos e intenciones. Teniendo esto en cuenta, enumero un grupo de elementos surgidos del análisis de las prácticas artísticas del equipo que considero fundamentales en dicho aporte:

3. La no exigencia en el campo del arte de una postura éticamente correcta en la relación con el Otro. Para el artista las decisiones están en función de detonar un determinado significado.
4. Menos tiempo invertido en el trabajo de campo, menos tiempo reflexivo y para la disertación, esto no es equivalente a menos compromiso, el cual encuentro en la persistencia en la producción de prácticas involucradas con un contexto social y político específico.
5. La puesta en escena de la práctica artística no es descriptiva, no da cuenta de todos elementos que intervinieron en el proceso de trabajo sino que selecciona aquellos pertinentes para construir determinado significado simbólico.
6. En el caso de las prácticas del equipo, la colaboración no pretende producir conocimiento en conjunto, sino que movilizar ciertas zonas de la realidad, tomando en cuenta que la colaboración no es motivada por un carácter de voluntariedad.
7. Los artistas trabajan con un homólogo y no con la alteridad radical, su autoridad no es económica, social o cultural sino que en todo caso intelectual, esto permite analizar la escena de encuentro encontrando la otredad-la diferencia-el extrañamiento en otras nociones como la diferencia generacional.
8. Aunque los artistas, ni la escena intelectual cubana participan de las discusiones alrededor del giro textual y el intercambio metodológico entre arte y antropología contemporánea fue posible analizar la práctica artística a partir de trabajo de campo multisituado y yuxtaposición o la curaduría como etnografía, lo cual indica que estas son formas de trabajo presentes en la práctica artística a pesar de que el campo –del arte cubano- no este informado sobre ellas.
9. La posición política en este caso no es de una izquierda poscomunista –donde se posicionan por ejemplo Bourriaud, Bishop y Foster- que se enfrenta a través de la práctica artística a la sociedad del espectáculo y a las formas de producción y consumo capitalista. Estos artistas no etiquetan su trabajo como arte político, una postura

esperada, conveniente y saturada en el arte cubano que ha terminado alimentando aquel espectáculo capitalista. En todo caso el arte es político en cuanto propone un acercamiento a la realidad cubana desde regímenes sensibles distintos a los exigidos, partiendo de la definición de política y la relación de política y estética establecida por Jacques Rancière: “La política consiste en reconfigurar la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era, en escuchar como a seres dotados de la palabra a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos” (Rancière 2005, 15).

Capítulo 4

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

Introducción

Las condiciones de la escena del arte cubano han cambiado, repercutiendo en la producción de un arte involucrado con su contexto social susceptible de ser analizado desde la antropología visual. Con el fin de comprender la situación actual de la escena del arte asumo la práctica curatorial como práctica etnográfica, es decir, la práctica curatorial como estética, tecnología y conocimiento productivo durante el trabajo de campo (Elhaik y Marcus 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 actual del arte. La inclusión de la práctica curatorial como parte activa de la metodología de investigación es una oportunidad de incorporar el intercambio metodológico entre arte y antropología contemporánea a mi propio trabajo de campo.

Las condiciones actuales de la práctica curatorial han configurado sus formas de trabajo y su protagonismo. Hoy y ya desde los 90 es habitual que sea recordado 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 que con la inclusión de eventos inaugurales, charlas, textos curatoriales en catálogos, despliegue promocional y en ocasiones activando el significado de lugares de exhibición no habituales. 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 5 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 mega exhibiciones y bienales pueden estar invitados solo a la muestra principal más de 40 artistas-. 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 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” (O’ Neill 2007, 243 [traducción propia])². La subjetividad del curador es la priorizada en la construcción del discurso curatorial, utilizando en ocasiones la obra de arte como material para este propósito “Las obras de arte son relegadas a ser mero “material bruto” dentro de “la obra total” de la exhibición” (O’ Neill 2007, 247). El curador ha sido incluso comparado con un artista debido a esta condición de mega productor de discursos conceptuales, identificándose un cambio de “(...) curar como administración y actividad mediadora hacia curaduría como una actividad creativa más relacionada con formas de la práctica artística (...)” (O’ Neill 2007, 250).

El mundo del arte con cada vez más presencia de mega exhibiciones y bienales apela al curador como la estrella del espectáculo, un actor que agrega valor cultural y legitima la práctica de los artistas. Dicha situación ha conllevado a la discusión de sus consecuencias en la relación artista-curador como productores de valor cultural en una escena del arte en la que conceptos como globalización, producción local frente a internacionalización, periferia frente a centro, están constantemente presentes y en debate.

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* -Los magos de la tierra- (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 que sujetos no denominados bajo dicha etiqueta e incluyendo continentes con menos visibilidad en el mundo del arte en aquel momento. Más recientemente, otro ejemplo es la 3era edición de La Trienal de París (2012) curada por Okwi Enwezor, -curador nigeriano de reconocimiento internacional- con *Intense Proximity* como propuesta conceptual central. Enwezor hace 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: “(...) basada en una serie de direcciones programáticas alrededor de compartir espacios, experiencia social, y

² Desde aquí, en este capítulo, todas las citas en español a textos en inglés son traducciones propias.

antagonismo estético sin recurrir a la estridente devoción a la identidad política, etnocentrismo y la mística de la cohesión de la cultura nacional” (Enwezor 2012, 8).³

Sin embargo, me interesa llamar la atención no solo sobre lo que pudieran parecer conexiones temáticas sino sobre todo en 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 última edición de La Bienal de Venecia Enwezor argumenta que mientras “El arte no tiene obligación” (2015, 17), es decir, 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 no solo artísticas sino que 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 de proponer formas de relacionamiento que activen cierto espacio social a la vez que permita su comprensión. Un proceso que no termina con la inauguración, sino que se expande antes y después de esta para producir significado y conocimiento.

Es Tarek Elhaik quien 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

³ *Los magos de la tierra* fue una exposición de alto presupuesto y visibilidad en el Georges Pompidou y en la Grande Halle de la Villette en París. Esta muestra se reconoce como la primera en la historia del arte en incluir, en la escena internacional del arte, artistas y productores culturales de zonas del mundo que no participaban, hasta el momento, de los debates teóricos y estéticos del arte, en una pretensión de cuestionar la posición hegemónica de lo validado como arte contemporáneo.

La 3era edición de la Trienal de París exploraba los puntos de encuentro entre etnografía y arte convergían apuntando a la fascinación de ambas por el extrañamiento. Su diseño curatorial tenía como referencia antropólogos franceses: como Claude Levi-Strauss, Marcel Mauss, Michel Leiris, and Marcel Griaule.

investigación etnográfica sobre modernismo cosmopolita en México desde una doble agencia: antropólogo-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 (2012).

Si para el 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. 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, que aquí discutiré. Desde la actual situación del trabajo curatorial y sus posibilidades etnográficas es que se hace posible asumir la práctica curatorial, como práctica etnográfica en mi metodología de investigación para este capítulo. Aquí analizo los matices y pertinencia de la incorporación de dicha metodología en mi investigación.

1. La práctica curatorial en mi investigación

La práctica curatorial como parte de la práctica etnográfica en mi metodología de trabajo pretendía, inicialmente, traer de nuevo a la escena del arte cubano obras involucradas con su contexto social. Proponer la discusión sobre este tipo de práctica artística incorporando los debates relacionados al intercambio entre antropología y arte contemporáneo, vagamente conocidos en Cuba. Esto implicaba, en mi propuesta inicial, una exposición colectiva con la participación de los artistas analizados por mí desde la antropología visual en el capítulo 3: Luis Gárciga, Javier Castro, Grethell Rasúa, Renier Quer, Adrián Melis y Yunior Aguiar. Autores de obras involucradas con su contexto social y caracterizadas como antropológicas por la crítica de arte cubano. Sin embargo, fueron determinantes dos elementos para decidir un giro en dicha estrategia metodológica. Primero fue sintomático, que al comenzar el diálogo con los artistas invitados al proyecto curatorial muchos de ellos cuestionaron el sentido de regresar sobre la práctica artística involucrada con el contexto social en las nuevas condiciones de la escena del arte en Cuba, una poco susceptible a este tipo de práctica. La mayoría de ellos ya no viven en la isla y sus carreras han ido tomando rumbos distintos a los de aquellas obras caracterizadas como antropológicas por la crítica de arte cubano. El segundo elemento a tomar en cuenta fue mi ausencia del país durante un año y medio, tiempo en el que continuó reconfigurándose la situación del arte en Cuba. Por primera vez, desde el triunfo de

la Revolución Cubana fue posible la apertura de espacios de arte privados, aunque aún con restricciones, la promoción y divulgación de arte dejó de ser meramente estatal, tomando en muchos casos un giro hacia la comercialización. Dado estos dos elementos fue apremiante comprender las nuevas condiciones etnográficas que presentaba el contexto desde el que investigaba. Activar la propuesta inicialmente planeada corría el riesgo de ser etnográficamente desubicada y de resultar no solo fallida –en cuanto productor de conocimiento- sino que forzada.

Transité de la práctica curatorial como espacio de exhibición colectiva, con la intención de retomar e impulsar nuevamente la presencia del arte involucrado con su contexto social en la escena del arte cubano, a una operación de compresión que implicaba aprovechar la incorporación de mi experiencia en la escena del arte cubano, es decir, como una artista joven aunque ya ubicada en el engranaje social de este campo específico. Desde la posición de un actor más de la escena del arte en Cuba, investigo y me involucro en la práctica curatorial como práctica etnográfica, aunque 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 generadores de significado y conocimiento.

El proceso curatorial tuvo el objetivo de informar la reflexión sobre la escena del arte contemporáneo cubano y su actual relación con prácticas interesadas en el contexto social. 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.

2. La Habana en una situación de cambio

El 17 de diciembre de 2014 ha pasado ya a la historia de Cuba como el día en que comenzó el “cambio”. Ese día fue anunciado 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. Mientras en las noticias se especula sobre los cambios y Cuba se pone de moda nuevamente en el

ámbito del espectáculo, la vida en la isla continúa a ritmos no muy distantes de los habituales en las últimas décadas para la mayoría de la población.⁴

La reconfiguración del discurso y las estrategias gubernamentales han sido lentas y moderadas desde antes del 2014 –los primeros síntomas de reforma comenzaron con el mandato de Raúl Castro en el 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. “Tengo conciencia de las expectativas y honestas preocupaciones, expresadas por los diputados y los ciudadanos en cuanto a la velocidad y profundidad de los cambios que tenemos que introducir en el funcionamiento de la economía, en aras del fortalecimiento de nuestra sociedad socialista” (Castro 2010, 5). 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.

La generación de mi padre -nacido en 1938- no comprende y no aprueba esta restitución de las relaciones diplomáticas entre Cuba y Estados Unidos, el enemigo por definición, su vida se edificó en la lucha contra el capitalismo teniendo al más grande adversario, los Estados Unidos, lo cual hacía aún más poderosa la causa. Es una generación seguidora de los líderes de la Revolución y esta es la principal razón por la que no se manifiestan públicamente en contra de esta decisión. Por primera vez las dos orillas ideológicas –el exilio disidente reunido en Miami y los fundadores de la Revolución- 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, los llamados revolucionarios no querían un pacto con el gobierno norteamericano. 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 y por tanto de la contrarrevolución sin que sea declarado un vencedor absoluto.

⁴Entre enero y abril de 2016 La Habana fue locación para eventos de la escena del espectáculo internacional: Chanel hace su desfile en la calle Prado de La Habana Vieja, filman tomas de la película “Rápido y furioso” en Centro Habana y Vedado, Los Rolling Stone ofrecen un concierto gratis en la Ciudad Deportiva, el artista de reconocimiento internacional Francis Alys inaugura una exposición personal en el Museo de Arte Cubano.

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 al pequeño negocio, era eficiente para la guerra ideológica pero se convierte en un peso para el nuevo panorama en el que, por primera vez, la economía tiene prioridad. Un paso empujado por décadas de presión silenciosa de una población que se fue insubordinando a las rígidas reglas gubernamentales que no respondían a sus intereses: contrabando de recursos, la realización de negocios, la venta de casa y autos, el descontrol de la información a través de la conexión a señales de televisión extranjera y a internet, actos que tenían –algunos de ellos todavía hoy tienen- una condición de ilegalidad.



Figura 4.1. La bandera cubana y la estadounidense izadas juntas en La Plaza de La Catedral, Habana Vieja. Fuente: fotografía tomada por Celia González, marzo de 2016.

Según el análisis del crítico de arte radicado en España Iván de la Nuez en su artículo *Apotheosis Now* Cuba está transitando por un proceso de normalización⁵. Se refiere a la

⁵ El artículo *Apotheosis Now* fue publicado en *e-flux journal* #68 december 2015 www.e-flux.com/journal/apoteosis.now/. Este número de la revista fue dedicado a Cuba, publicando artículos de artistas, cineastas, e intelectuales cubanos –residentes en Cuba o no- sobre las condiciones actuales de la isla. Iván de la Nuez, curador y crítico de arte, en la década de los 80 ejerció en Cuba como curador y crítico en importantes eventos. Desde principios de los 90 migro a España donde ha seguido su trabajo como curador, editor y profesor de arte y arquitectura. A pesar del largo período de tiempo que lleva fuera de Cuba, sigue siendo una figura conocida y respetada en la isla.

inclusión del país en las lógicas de la globalización que lo hará perder su condición de singularidad, heredad de la Revolución como proceso social y político que emanó más allá de la isla:

Aquel diciembre 17 quizás 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. La negociación da la bienvenida a Cuba al actual mundo de globalización, de mercado sin democracia, y de universalización del modelo chino que hace mucho dejó de ser exclusivo de ese país (De la Nuez 2015, 1-2)

El presidente 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 estatalizadas y su presencia en la propaganda política no han desaparecido, sigue en los carteles, en los medios de comunicación, en los discursos, propiciando una situación oportunista en la coincidencia del deseo empresarial y la historia épica, en la convivencia del reformismo moderado y el radicalismo ideológico.⁶

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 – lo cuales no son informados en las noticias 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.

3. La escena del arte cubano

La Bienal de La Habana surgida en 1984 se fundó como la bienal del tercer mundo, la que incluiría en sus eventos y con suerte en el sistema del arte internacional a los artistas de África, Asia, Medio Oriente, el Caribe y América Latina. La voz oficial ha sido la del arte de

⁶ El restablecimiento de las relaciones diplomáticas entre Cuba y Estados Unidos hasta el momento ha concretado acuerdos en respecto a: las comunicaciones telefónicas, el envío de paquetes por correo entre ambos países, el tráfico de drogas y personas, el viaje de ciudadanos norteamericanos a Cuba –antes prohibido por Estados Unidos-, la seguridad del espacio aéreo de ambos países y el aumento de vuelos directos entre ambos países. No han sido tomado acuerdos de más amplia magnitud económica que afecte –positiva o negativamente- a los ciudadanos cubanos, al menos no han sido divulgado de manera pública.

izquierda, antihegemónico, anticapitalista y solidario. Crecimos escuchándola mientras las instituciones culturales estatales censuraban el arte que consideraban contestatario. En este panorama nacional el enfrentamiento a la escena del espectáculo capitalista ha sido el discurso estatal, el enfrentamiento a la escena del espectáculo ideológico, autoritario y totalitarista 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 a la escena del espectáculo capitalista sustituido por el espectáculo ideológico, a su vez enfrentado por el arte.



Figura 4.2 Fragmento del Informe Central del 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- del 12 de julio de 2016.

El giro no solo de discurso sino que de lógica gubernamental ha transformado también las condiciones antes descritas sobre las que se ha configurado el panorama intelectual cubano. La última Bienal de la Habana (2015) ha sido denominada la bienal del deshielo. En su 12 edición la bienal propuso como tema la transdisciplinariedad y el espacio social como escenario de los eventos de los artistas. Sin embargo, fueron protagónicos eventos colaterales, con financiamiento estatal, que presentaban una producción diversa aunque mayoritariamente

dirigida al mercado norteamericano⁷. 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. Sin embargo esta declaración necesita ser matizada en una situación de mayor complejidad. Los grados de permisibilidad de las instituciones estatales continúan teniendo límites ante lo que consideran subversivo, disidente, frente a lo cual se reactivan los viejos mecanismo de censura.

El afán de centralización está presente. Lo que parece una apertura para la comercialización es solo para aquella como actividad precaria y doméstica, sin permitir la instauración de galerías privadas. El mercado del arte que intenta ser manejado de manera oficial a través de la empresa estatal, queda sin embargo, mayormente 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 Galería Continua, única galería internacional que ha abierto sus puertas en La Habana -con fines promocionales pero también comerciales, como toda galería supone- en diálogo directo con dirigentes del Ministerio de Cultura -única vía para lograr la apertura de una institución de este tipo en Cuba-.⁸

Por su lado, la promoción en manos de instituciones estatales - las más prestigiosas han sido el Centro Wifredo Lam, el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales y Galería Habana- han perdido fuerza -aunque el Centro Lam, encargado de organizar la Bienal de La Habana, sigue siendo considerado un espacio de legitimación-. Los nuevos espacios creados por los propios artistas o por gestores independientes han asumido esta tarea con mayor eficiencia al contar con recursos, contactos e información. Los más activos en estos momentos son *Artista x Artista*, coordinada por el artista de reconocimiento internacional Carlos Garaicoa, espacio de exhibición pero también de residencia para artistas extranjeros y gestor de residencias internacionales para artistas cubanos y *El Apartamento* espacio de exhibición llevado por el gestor emergente Cristian Gundin. También comienza la galería Gorria, llevada por el gestor

⁷ El mayor evento colateral a la Bienal de La Habana fue la mega exposición *Zona Franca*, financiada con fondos públicos y presentada en la Fortaleza de la Cabaña, espacio expositivo donde históricamente 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. Los artistas podían presentar un proyecto o ser invitados directamente por los organizadores.

⁸ Galería Continua, galería de arte de alcance internacional, tiene cedes en China, Italia y desde el 2015 en La Habana

emergente Adán Perugorria y el espacio de exhibición en la residencia del fotógrafo Juan Carlos Alom. La gestión parece estar pasando paulatinamente de ser una tarea estatal a una autofinanciada sin contar con recursos públicos para ello y sin la posibilidad de declarar estos espacios como galerías comerciales.

Por otro lado los artistas cubanos continúan teniendo promoción internacional, a través de residencias de artes internacionales interesadas en el arte cubano como: KulturKontakt del Ministerio de Cultura de Austria o el programa de la fundación CIFO, Miami. Recientemente ha sido creado el premio Farber para artistas cubanos de la fundación Patricia y Howard Farber, con su primera edición en el 2015. Además de Howard Farber, coleccionista regular de arte cubano desde los 90, ha estado presente Ella Cisnero, coleccionista cubano-americana con la Fundación Cisnero, coleccionando arte cubano y organizando una mega exposición de arte cubano –aún en proceso- junto al reconocido artista cubano René Francisco Rodríguez. Del mismo modo la coleccionista mexicana Nina Menocal, quien desde los 90 promociona y comercializa arte cubano en México, se ha hecho presente en La Habana nuevamente trabajando con curadoras cubanas como: Elvia Rosa Castro y Magaly Espinosa. Tampoco es extraño que curadores internacionales se interesen en hacer exhibiciones de arte cubano, la más reciente –julio de 2016- titulada *Cuba: Tatar la Historia* en el museo PAC de Milán, Italia.

Por su parte el Ministerio de Cultura junto a la editorial italiana Maretti han creado el pabellón de arte cubano de La Bienal de Venecia, ya en su tercera edición hasta el momento, curada por el curador italiano Giacomo Zaza y Jorge Fernández curador cubano, director de las últimas ediciones de la Bienal de La Habana y actual director del Museo de Arte Cubano. 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, no producida por curadores cubanos, lo cual hace que la imagen internacional del arte cubano sea construida desde afuera, muchas veces recurriendo a estereotipos esperados. Existen excepciones como el curador Gerardo Mosquera, responsable de la promoción internacional de varias generaciones de artistas cubanos o el artista y curador Antonio Eligio Tonel, curador –junto a Keith Wallace- de la exposición de arte cubano *In Between* (2014) realizada en Morris and Helen Belkin Art Gallery, Canadá. Además del trabajo de los curadores de La Bienal de La Habana que cada tres años –hace varias ediciones, la bienal se realiza cada tres años- propician un panorama internacional dentro de la isla.

En esta escena del arte conviven varias generaciones de artistas, con diferentes intereses y modos de entender el arte, sin que hoy en Cuba predomine una discusión o forma de hacer arte en particular. 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 norteamericano. 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 como práctica procesual, de gesto más que de objeto, ahora es fundamental una producción ofertable a un mercado cercano, regular aunque disperso y desestructurado. Esta no es una situación favorable para pensarse el arte como espacio de producción intelectual potencialmente crítico: sin la presencia de apoyo de instituciones públicas - algo que nunca ha existido con regularidad- 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.

Esta nueva condición adoptada como resultado o consecuencia del giro oficial, desvanece una cualidad exigida a la obra de arte involucrada con su contexto social que comparte terreno con la antropología o es susceptible de ser atendida desde ahí: el enfrentamiento a la escena del espectáculo sea económico-capitalista o ideológico-socialista. El artista muta de contestatario a empresario, en intentos de diálogo con las autoridades estatales que también aspiran a la empresarialización aunque se mantiene en una posición de centralización.

Compromiso, cooperación, participación, procesos de larga duración, son elementos poco habituales en el arte cubano actual. Menos susceptible a pensar una práctica que priorice la investigación que la concreción objetual de la obra, más interesado en insertarse en el mercado que en la reflexión. Sin embargo, a pesar de la falta de plataformas académicas informadas en un panorama disperso más que diverso, la posibilidad del surgimiento esporádico de esta forma de arte o cualquier otra, no es imposible.

4. Cultura Autóctona

En esta situación social, política y artística es que desarrollo el proceso curatorial con el objetivo de comprender la escena del arte 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. De enero a abril de 2016,

asistí a eventos, charlas, exhibiciones bajo los códigos y etiquetas habituales en este ámbito y desde mi condición de artista con una ubicación específica en este engranaje social del que participo desde hace más de 12 años.

Teniendo una mirada etnográfica es posible comprender que el proceso de relacionamiento con otros actores en la escena del arte no es inocente y aleatorio sino que cada uno conoce y está atento al resto, informados de las formas e intenciones del trabajo que desarrolla como artistas o curador, en qué exposición ha participado recientemente, a quienes se afilia, cuales pudieran ser sus próximos movimientos. En eventos públicos cada uno observa con quien conversa el otro, a quien se acerca y quienes se le acercan, quienes se saludan con indiferencia, en casos extremos, quienes no se saludan. Por 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.

La realización de entrevistas, el trabajo de análisis de obras y la escritura de los capítulos 2 y 3 producidos en su totalidad durante el trabajo de campo, fueron una oportunidad paralela de atender las relaciones, reflexiones 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.

El proceso de atención desembocó en el emplazamiento de la información en la escena del arte y ante sus actores, ahora también público, propiciando una escena de encuentro entre aquellos y la información procesada. Cubriendo los tres niveles de interés, ámbito expositivo, política cultural y ámbito pedagógico, fue instalada la información para un día de exhibición bajo el nombre Cultura Autóctona. El título de la exhibición es una referencia irónica a una cita a las declaraciones del VIII Congreso de La UNEAC –Unión de escritores y artistas de Cuba- en la que se enfatiza la cultura en su relación con 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 –uno de los artistas analizados en el capítulo anterior-. La exhibición/encuentro contó con la participación como artistas de Yunior Aguiar y yo presentados como dúo Celia-Yunior –como ya somos conocidos en la escena del arte cubano-.

En Cultura Autóctona hubo una contracción de los artistas participantes, como mencioné anteriormente, el proyecto inicial incluía el equipo de artistas analizado en el capítulo 3. Los participantes se redujeron a Yunior Aguiar como artistas y Renier Quer como organizador, ambos fueron colaboradores y cómplices de la doble agenda de la exhibición como práctica curatorial a la vez que etnográfica. Hubo dos razones para que estos artistas –a diferencia del resto- colaborara con el proyecto curatorial. Primero ambos se encontraban en La Habana en el momento de la planificación y realización de Cultura Autóctona y segundo ambos – especialmente Yunior Aguiar con quien trabajo como artista desde el 2004- se implicaron con mis premisas, motivándose a contribuir en la concepción del diseño curatorial como significado y práctica etnográfica.



Figura 4.3. Emplazamiento de los elementos en el estudio de Quer momentos antes de que llegara el público. Fuente: fotografía tomada por Celia González, 8 de abril de 2016.

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

La información fue emplazada en formato instalativo en tres bloques que correspondían a cada nivel: la política cultural dictada en el último (VIII) congreso de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba -UNEAC⁹, la presencia del mercado en la facultad de artes plásticas de la Universidad de las Artes/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.



Figura 4.4. Artistas, curadores y críticos asistentes a Cultura Autóctona ante sus comentarios.
Fuente: fotografía tomada por Yunion Aguiar, 8 de abril de 2016.

El formato instalativo permitió la yuxtaposición de datos conocidos y comentados por todos pero dispersos, y más importante, aun no sistematizados, ante los cuales fue emplazado el

⁹ La UNEAC es una organización no gubernamental que aglutina a los más importantes artistas y escritores cubanos. Surgida en el año 1961, a pesar de su condición ha sido seguidora de la política gubernamental albergando importantes debates sobre las directrices que la política cultura ha seguido durante la Revolución Cubana.

público, no solo como actores de la escena del arte sino como ciudadanos, utilizando el espacio como elemento coordinador, de recorrido, de 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.

Dispusimos los tres niveles de manera que fuera posible observar a la vez cada bloque de información y que existiera un espacio recorrible 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 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 antes 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 recorrible 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 habitan en el espacio. Aparecen como rumores sin seguir un hilo narrativo, el próximo parlamento pudiera incluso contradecir el dicho antes, siguen 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 desde mi llegada a La Habana en el mes de enero 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. 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 /Los artistas repiten fórmulas de catálogo, son obras hechas viendo art nexus /Hay que crear gusto estético/Zona franca daba vergüenza, era un arte que no era serio y opacaba la bienal de la Habana /Pasa en todo el mundo, en mi escuela dan un curso sobre como insertarse en el mercado y se preocupan porque tengan carrera/el año pasado Glenda y Garaicoa [Glenda León y Carlos Garaicoa, dos artistas cubanos] hablan de eso en Art Basel, como el arte en Cuba se ha girado a un mercado muy básico/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/Es lo que hace falta en este momento en que va a ver mucha banalidad y hay mucha banalidad/la institución ha desvirtuado los 80 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, Cuba no es ni el peor lugar, ni el más singular, ni en el arte, ni en el mercado, es solo un nuevo Boom/el boom terminará, las cosas se normalizarán y Cuba entrará en la lógica del mundo/hay un debilitamiento de las instituciones de arte que serán arrasadas por el mercado/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?/Hay obras infladas, imágenes vacías, no me siento parte de nada, trato de crear mi nicho pero necesito discutir de estructura de pinchas y eso no lo he encontrado más/los artistas, todos ustedes aquí tienen más dinero que yo/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/hice buen dinero y no trabajé en tres días, si tienes más, gastas más/Regresé porque aquí es donde me siento bien y si lo que uno quiere es hacer proyectos aquí hay material para trabajar/el patio está bueno/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 insipiente 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 destaca para esta investigación la última frase, en la que aparece lo antropológico, como elemento desvirtuante de 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?”



Figura 4.5. Críticos de arte ante la proyección de las frases recogidas en mi diario de campo de enero a abril de 2016. Fuente: fotografía tomada por Yuniór Aguiar, 8 de abril de 2016.

Algunos encuentran en esta nueva situación la oportunidad de la diversidad en la producción artística, otros la individualización y la dispersión, priorizándose el diálogo privado, la visita al estudio –tener un estudio para los artistas se ha convertido en unos de los requisitos para visibilizar y comercializar su producción- antes que el encuentro en espacios de diálogo público. También aparece la afirmación de que el arte cubano perderá su singularidad –la añadida por la situación política de Cuba- y entrará en un estado de normalización, es decir, seguirá las lógicas del mundo del arte internacional desde su posición periférica. No hay un acuerdo común, certeza sobre las condiciones actuales de la escena del arte, ni de sus planes a largo plazo. Cada uno observa y reflexiona sobre diferentes aristas vivenciadas desde sus posiciones como artistas, curadores estatales, gestores privados, críticos. 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 realizado por mí y Yunior Aguiar – en nuestro dúo de trabajo identificado como Celia-Yunior en la escena del arte- utilizando dos elementos para destacar una situación: la comercialización de la producción artística en la facultad de artes visuales de la Universidad de las Artes/ISA¹⁰. Un 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 –El ISA fue construido en el terreno del antiguo Country Club por orden de Fidel Castro y el Ché, idea surgida mientras los comandantes de la Revolución jugaban al golf-, áreas de césped vacías, apacibles sobre los que aparecen en forma de texto contactos de galerías norteamericanas. El paisaje, ese género del arte tradicionalmente poco problemático apaciguado por un mercado que promueve la producción de un arte “sano” comentan una situación muy específica pero reconocida por quienes participan de la escena cubana.

Desde el 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 el 2013 - y comprar obras de estudiantes y profesores. Situación que ha sedimentado un espacio pedagógico girado a la producción de lo ofertable, donde la autoridad pedagógica aumenta si el maestro ha probado su efectividad para lidiar con el mercado. La facultad de artes visuales del ISA ha sido responsable de la formación y aglutinamiento del arte cubano contemporáneo que ha pasado a la historia, identificada por un predominio del debate, de la obra construida desde su propuesta conceptual en largas discusiones críticas y publicas entre estudiantes y profesores. 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 lo condicionan.

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 son egresados los artistas más importantes del país, cobijando momentos cumbres del arte cubano en cuanto, exposiciones, proyectos pedagógicos y decidiendo giros formales y conceptuales de la escena del arte cubano.



Figura 4.6. Pantalla emplazada en el suelo reproduciendo el segundo bloque de información, correspondiente al ámbito pedagógico. Fuente: fotografía tomada por Celia González, 8 de abril de 2016

El video de 4 minutos de duración funcionó como espacio de condensación de significados para la comprensión de una situación particular localizada en un aquí y ahora específico, frente a la que el público también como sujeto implicado, fue emplazado. La inauguración como escena de encuentro era un momento de recopilación, condensación y emplazamiento para la comprensión etnográfica de la información que en formato instalativo había sido yuxtapuesta.

El tercer dato instalado en yuxtaposición con los descriptos anteriormente fue el fragmento de un reporte sobre los acuerdos del VIII Congreso de la Unión de Escritores y Artistas (2014) de Cuba-UNEAC. La cita fue seleccionada producto de la investigación sobre los nuevos matices de la política cultural cubana, tercer nivel tomado en cuenta para la comprensión del actual panorama de la escena cubana. En recorrido coordinado con el resto de la información, el público del arte es emplazado no frente a un texto desconectado sino que contextualizado en un lugar específico y en relación a otros datos cuyo significado completa su sentido.

La cita a las discusiones del Congreso de la UNEAC 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 (Octavo Congreso de la UNEAC, 2014).¹¹

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 en el poder en el año 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, la producción, el aporte 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 identidad como ideología explicitada desde el comienzo del proyecto revolucionario cubano.



Figura 4.7. Asistente a la inauguración de Cultura Autóctona señalando a la cita de las Declaraciones del VII Congreso de La UNEAC. Fuente: fotografía tomada por Yuniór Aguiar, 8 de abril de 2016.

¹¹ “Prensa, artistas e intelectuales actualizan sobre acuerdos de respectivos congresos” *Cubadebate*, 2 de julio 2014, <http://www.cubadebate.cu/noticias/2014/07/02>

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 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, lo contestatario, en una estrategia para el acercamiento hacia la comercialización como objetivo primero. Sin nombre específicos el texto es puesto en voz de la UNEAC y por tanto de sus miembros: artistas y escritores cubanos, atribuyendo una postura sumamente conservadora a la escena intelectual cubana. La selección de esta frase, Cultura Autóctona, como nombre de la propia práctica curatorial fue un modo de comentar desde la ironía el panorama en el que el arte cubano se relaciona en Cuba.



Figura 4.8 Participantes de la escena del arte cubano, público asistente a la inauguración de Cultura Autóctona. Fuente: fotografía tomada por Yuniór Aguiar, 8 de abril de 2016.

Los tres niveles de información emplazaron a los asistentes a la inauguración frente a un panorama de la situación del arte cubano actual conformado desde ellos mismos. Los actores del mundo del arte que allí se encontraron preguntaron, comentaron, opinaron, en privado

sobre los significados y evidencias que allí eran coordinados. Ese momento de emplazamiento, la inauguración, fue también la escena de encuentro entre homólogos: críticos, artistas, curadores y con la información instalada bajo nuestro nombre en calidad de artistas-curadores. El diseño de la operación del encuentro como parte del proceso de la práctica curatorial estuvo en función de generar un espacio de diálogo y reflexión en una situación etnográfica específica: la escena del arte cubano actual. Los dilemas en esta escena de encuentro no estuvieron relacionadas con problemas de autoridad en la relación informante etnógrafo –la postura ética- sino con la efectividad de la operación del encuentro como tiempo y lugar para la comprensión. En función de ello fue necesario reevaluar los modos de representación utilizados para describir y articular la información emplazada en dicho encuentro.

En Cultura Autóctona como práctica curatorial dirigida al mundo del arte vigilábamos los niveles de efectividad como generador de significados, a la vez que en una doble agencia exigida al propio evento, era vivenciado por mí y mis colaboradores como práctica etnográfica con un objetivo central: la comprensión de la escena del arte cubano actual y su repercusión en la producción de arte socialmente comprometido.

Como resultado de la inauguración de Cultura Autóctona la crítico de arte Magaly Espinosa produjo un artículo en espera de ser publicado en la revista digital Artoncuba. En su texto *Celia y Yunior: 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. La autora relaciona la metodología de trabajo de los artistas con las ciencias sociales, con referencias a la sociología y la antropología en particular.¹²

En la búsqueda de esa estética, han tejido una metodología que si bien se sirve de herramientas propias de las ciencias sociales, las rebasa al fundirlas con formas de construcción artística y procedimientos que matizan la objetividad y los objetivos que caracterizan a esas ciencias. (...) 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 (2016, 2).

¹² Artoncuba es una revista digital e impresa especializada en arte cubano

El artículo de Espinosa ha sido escrito desde la crítica de arte y dirigido al mundo del arte. No hay una pretensión interdisciplinar en su análisis, con referencias directas y análisis precisos sobre el diálogo de Cultura Autóctona como práctica curatorial con la sociología o la antropología. Espinosa, quien en el 2007 había utilizado el concepto etnoestética para explicar prácticas artísticas involucradas con su contexto social, continúa desarrollando sus análisis con argumentos provenientes del arte y la estética. La antropología y la sociología aparecen como campos apuntaladores de un carácter detectado en las obras pero no profundizado. Espinosa alimenta la batalla territorial entre arte y ciencia, en la que el artista parece traficar con herramientas de disciplinas con los 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 lo vivenciado 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. (...) Son cerca de 26 frases, de esas que se pronuncian más desde el alma, que desde la meditación, frases que resumen el mundo del arte cubano en diferentes direcciones, predominando el pesimismo, las consideraciones agudas e inflexibles. 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).

El artículo de Espinosa es sintomático de la poca participación de la escena del arte cubano de la discusión actual sobre una relación productiva entre arte contemporáneo y antropología contemporánea. Sin embargo, aparece la mención de lo antropológico, nuevamente, como un elemento latente, más presentido que explicitado, detectándose una relación, aunque no configurada, entre ambos campos.

Además del evento inaugural como parte de la práctica curatorial convocamos a una charla, en el propio estudio de Quer donde permanecía activa la instalación, 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, no advertido en la propia inauguración. Sin embargo, no fueron las decisiones como operación y las posibilidades del intercambio

metodológico entre arte y antropología la que sostuvo un debate de casi 3 horas, sino que la situación del arte cubano. En contraste con la inauguración que contó con la presencia de aproximadamente 50 personas a la charla que tuvo 8 asistentes: 2 estudiantes del ISA, 4 artistas, una curadora y una académica. Aunque es habitual que a las inauguraciones la asistencia sea mucho mayor que a conversatorios fue sintomática del poco ánimo para el diálogo en la escena del arte cubano actual, la diferencia en la cantidad de asistentes a un encuentro que implicaba el debate público.



Figura 4.9 Conversatorio en el estudio del artista Renier Quer. Fuente: fotografía tomada por Renier Quer, 10 de abril de 2016.

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 a la producción artística que en ellos se puede encontrar pero si 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. Además de la falta de interés por un arte efectivo como operación en el ámbito social, más que como estrategia visual. Sin embargo fue apuntado lo mucho por decir sobre el contexto social y político cubano y las posibilidades de la producción de prácticas que cubran esta necesidad; lo cual no implicaría necesariamente un redireccionamiento de la escena del arte en Cuba, sino más bien casos aislados en un panorama sin foco de atención, disperso.

La charla en Cultura Autóctona dentro del proceso curatorial fue la oportunidad de extender el emplazamiento de los asistentes al debate público. 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.

Dado lo reciente de la situación antes descrita no existen análisis que hayan intentado comprender las nuevas condiciones y matices del panorama del arte cubano y su repercusión en la producción de un arte involucrado con su contexto. Por lo que mi análisis comprensivo ha descansado en la práctica etnográfica en este caso a través de la práctica curatorial. 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 en él se sostuvieron. La documentación fue realizada por mí, Yunior Aguiar y Renier Quer como 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 –para el mundo del arte- y como conocimiento –para la antropología-. En la propuesta de Tarek Elhaik discutida con George Marcus en *Diseño curatorial en la poética y*

política de la etnografía actual (2012) así como en la etnografía de Xavier Andrade, antropólogo ecuatoriano, *Inscripción, desinscripción, intrusión: La etnografía como práctica curatorial* (2015) encontré planteamientos y posicionamientos que sirvieron como guía para mi propia vivencia en Cultura Autóctona. Como para estos dos 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 Marcus 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 Elhaik y Marcus 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. La colaboración aquí no solo como una posición correcta para abordar el trabajo con el Otro “(...) sino colaboraciones que desafíen la forma muy individualista de investigación del trabajo de campo etnográfico clásico” (Marcus en Elhaik y Marcus 2012, 104). Para Marcus la práctica curatorial pensando en su diseño para investigaciones específicas, como la propuesta por Elhaik, son ejemplos de estas alternativas metodológicas para la producción de conocimiento antropológico. Para esta zona de mi

investigación durante el trabajo de campo la práctica curatorial bajo el nombre de Cultura
Autóctona fue la oportunidad de desplegar un conocimiento, tecnología y estética productiva
como práctica etnográfica diseñada para una situación particular.

Conclusiones

Para la investigación sobre métodos y prácticas antropológicas en el arte cubano, sistematicé la relación que hasta ahora se ha producido entre arte cubano y antropología, analicé desde la antropología prácticas artísticas involucradas con su contexto social y caracterizadas como antropológicas, seleccionando un caso particular y llevé a cabo la práctica curatorial como práctica etnográfica como parte de mi trabajo de campo en la escena del arte cubano actual, llegando a cuatro conclusiones generales.

Primero, los críticos de arte cubano han detectado una relación de ciertas zonas de la producción del arte cubano con la antropología, sin llegar a problematizarla. En el arte cubano no ha sido legalizada la discusión sobre arte y antropología contemporánea y sus posibilidades de intercambio. Han habido trazas, menciones, de la relación de ciertas zonas del arte cubano con la antropología, desde diferentes aristas: el Otro cultural encarnado en el artista, el desplazamiento del artista para realizar trabajo de campo, la atención a la voz del Otro y el trabajo cara a cara en situaciones específicas, implicando la colaboración y la participación. No han sido apariciones informadas y constantes sino que latentes, en cuanto desde la década de los 80 lo antropológico en el arte cubano ha estado presente de manera irregular regresando eventualmente como un tema pendiente de análisis.

Segundo, a pesar de la reiterada mención de la antropología por la crítica de arte y los propios artistas, no había sido realizado un análisis de prácticas del arte cubano desde este campo. El análisis de las obras más representativas de mi caso de estudio, respecto a las decisiones metodológicas desplegadas, ha permitido problematizar nociones fundamentales para la antropología, en función de aportar nuevos argumentos al reconocimiento de zonas en común entre arte y antropología contemporánea. El análisis fue realizado a partir de puntos de interés tanto para antropólogos visuales en su acercamiento al arte como para teóricos del arte como práctica social: colaboración, ética, trabajo de campo, instalación y curaduría. Además de tomar en cuenta elementos fundamentales para la antropología como autoridad, reflexividad, escena de encuentro, temporalidad del trabajo de campo, situación etnográfica entre otros. De este análisis surgieron descentramientos productivos para la problematización de la representación durante el trabajo de campo -y no posterior a este- y en formatos diferentes al meramente textual. Así como fueron analizados elementos de la escena de encuentro, para concebir una operación distinta a la malinowskiana en cuanto encuentro con la alteridad

radical o la reflexividad ética postmoderna. Más que en un análisis de imágenes me he concentrado en analizar las operaciones metodológicas de estas prácticas artísticas teniendo en cuenta los puntos antes mencionados.

A pesar de que las prácticas analizadas no han sido concebidas desde la antropología ha sido posible establecer una relación entre sus diseños de operación y elementos metodológicos de dicho campo, encontrando zonas de diálogo y fricción entre ambos. En las prácticas artísticas ha habido trabajo de campo y escenas de encuentro en situación etnográfica. Los encuentros no han sido con una alteridad cultural sino que el extrañamiento ha sido desplazado hacia el Otro moral, generacional o intelectual. La producción de imágenes, objetos, evidencias de la práctica ocurre como parte medular de la propia escena de encuentro. La tecnología utilizada como espacio de representación está orgánicamente incorporada al diseño de la operación etnográfica, produciéndose la imagen resultante de la práctica durante ella y no posteriormente. Así el video y la instalación funcionan como elementos de relacionamiento. Resultando formas de condensación del conocimiento y/o significado que han participado del proceso de investigación o práctica artística durante el trabajo de campo. No es interés de la práctica artística producir una descripción de su operación sino que esta es diseñada y evidenciada en función de un significado a ser detonado.

Ha sido posible analizar tres prácticas artísticas desde las propuestas teórico- metodológicas de George Marcus sobre trabajo de campo multisituado (2010) y de Tarek Elhaik y George Marcus (2012) sobre la práctica curatorial como práctica etnográfica, aportando ejemplos de formas de descentramiento de la práctica etnográfica, provenientes de las artes visuales. A pesar de que los artistas que concibieron el diseño de las operaciones de dichas prácticas no estaban informados de estas propuestas de la antropología fue posible encontrar coincidencias entre las decisiones metodológicas de los artistas y las propuestas teórico-metodológicas de estos autores.

La colaboración y la participación han estado presentes en estas prácticas entre los propios artistas y con otros sujetos. Sin embargo, lo que ha motivado la presencia del elemento colaborativo y participativo no ha sido la necesidad de producción de conocimiento y representación en conjunto sino la movilización de ciertas zonas de la realidad. El carácter voluntario y positivo de la colaboración es matizado, el encuentro con el Otro sigue las reglas morales de la situación etnográfica en la que se desarrolla, donde lo voluntario ha llegado a

ser adjetivado. En las escenas de encuentro de estas prácticas el sujeto no es motivado por la posibilidad de una acción colaborativa desinteresada, sino que por móviles como el servicio, la transacción económica o el cinismo sin que ello resulte un dilema ético para los artistas o participantes de la práctica. Para estos artistas la colaboración no tiene como fin la inclusión, transformación o visibilización sino que la detonación, comprensión y registro de las condiciones éticas, económicas, políticas y sociales de la situación específica en la que se desarrollan. La colaboración no funciona como solución a los dilemas éticos en la relación con el Otro durante el trabajo de campo.

Las posturas éticas de los artistas responden a las condiciones cívicas de la situación etnográfica en la que es producida la práctica. El diseño de la operación queda mimetizado con las normas morales en que se desarrolla sin vigilar posturas políticamente correctas, respondiendo a la detonación de determinado significado que el artista se ha propuesto evidenciar. Sin embargo, está presente un esfuerzo por posicionarse respecto a los niveles de autoridad en estrategias como la no identificación de los involucrados o la entrega de la cámara de video al Otro. Decisiones que pasan a ser parte medular en la estética y diseño de la operación en la práctica artística, condicionándose y ecualizándose mutuamente ética y estética.

El compromiso de los artistas frente a los sujetos y contextos con los que trabajan es sostenido en la persistencia de la producción de obras involucradas con la comprensión y registro de situaciones etnográficas particulares, enfocados en zonas de la realidad social, política y económica no incorporadas al discurso oficial. A pesar de que en el diseño de la operación de la práctica artística, la relación que se establece con los colaboradores o participantes es de corta duración y la mayoría de los involucrados no acceden a las obras terminadas y expuestas en la escena del arte. Los artistas apelan al público cubano, no como figuras de autoridad sino como sujetos participantes de las situaciones a las que se aluden en las obras y a su comprensión de estas como procesos no solo estéticos sino que sociales de los que son parte.

Tercero, las condiciones políticas y sociales cubanas han configurado la relación con nociones fundamentales para la antropología como la colaboración, participación y ética. Los artistas han respondido a dichas condiciones a través de su práctica artística. Ha sido necesario problematizar las diferencias entre las condiciones políticas cubanas y las pretensiones políticas del arte involucrado con su contexto social y de la antropología visual. Autores como

Hal Foster, Nicolas Bourriaud, Claire Bishop, se posicionan a sí mismos como postmarxistas y al igual que Georges Marcus, Fred Myer, Schneider y Wright presentan como un dilema fundamental de sus teorías la presión ante las formas de producción y consumo capitalistas en el arte y las posibilidades de despectacularización del arte contemporáneo en su relación con la antropología visual.

Sin embargo, los artistas que producen prácticas involucradas con su contexto social en Cuba no se enfrentan a una sociedad del espectáculo capitalista, sino que a una en la que ha estado presente el espectáculo ideológico, las decisiones económicas se han supeditado al sostenimiento de una posición política. Por tanto las prácticas artísticas cubanas no responden como objetivo nuclear al dilema apuntado por estos autores. Elementos como la duración del trabajo de campo, la colaboración y la participación adoptados como respuesta a la sociedad del entretenimiento y sus efectos individualizantes no deben ser entendidos del mismo modo en la escena cubana. Para los artistas cubanos analizados en esta investigación ha sido fundamental comprender, responder y registrar la situación económica, social y política específica en la que han desarrollado su obra.

La antropología visual en su relación con el arte contemporáneo se interesa en reconfigurar sus metodologías en función de la producción de un conocimiento antropológico no únicamente de registro textual o documental. Considero que los elementos presentados aquí en relación al diseño de la operación en la práctica artística y a la imagen como elemento de relacionamiento y no únicamente de registro, son productivos a la antropología visual y sus actuales discusiones. Preocupados no solo por dilemas éticos y de autoridad sino que por la incorporación de diseños de relacionamiento ya existentes –con protocolos y tecnologías propios- a investigaciones etnográficas específicas –como la práctica curatorial.

Cuarto, en la escena del arte cubano actual no es protagónica la producción de prácticas de arte involucradas con su contexto social, ni caracterizada como antropológica zona alguna del arte cubano actual. Cambios en la política cultural, el ámbito pedagógico y el mercado del arte han repercutido en la configuración de la escena del arte y sus intereses, propiciando una situación poco favorable para asumir el arte como espacio de producción intelectual potencialmente crítico.

Ahora no soy solamente una artista, la experiencia pedagógica como estudiante de antropología visual ha transformado mi mirada y mi participación en la escena del arte

contemporáneo. Como antropóloga los procesos y relaciones de las que soy parte en el mundo del arte son potencialmente conocimiento, estoy atenta a ellos, como un ámbito en el que son configuradas representaciones culturales, a la vez que soy consciente de mi responsabilidad como artista al ser también productora de dichas configuraciones. El arte y la antropología en su relación productiva engranan la posibilidad de construir una mirada aguda, necesaria tanto ante la actual escena cubana en su estado de cambio como ante el mundo del arte en su dualidad como espacio político y de mercado.

Anexos

Totalidad de las obras del equipo de artistas analizado en el tercer capítulo según año de producción (2003-2011).

2003

Acción circulante (2003) Luis Gárciga y Miguel Moya (Luis o Miguel),
Censo (2003) Luis Gárciga y Miguel Moya (Luis o Miguel), *Asistencia* (2003) Luis Gárciga y Miguel Moya (Luis o Miguel), *La apropiación y ese tiempo que transcurre* (2003) Luis Gárciga y Miguel Moya (Luis o Miguel), *Maneras* (2003) Luis Gárciga y Miguel Moya (Luis o Miguel).

2004

Con todo el gusto del mundo (2004-en proceso) Grethell Rasúa, *Estado Civil* (2004-05) Celia González y Yuniór Aguiar (Celia – Yuniór), *Dossier* (2004) Javier Castro, *Registro de población* (2004) Celia González y Yuniór Aguiar (Celia – Yuniór), *Dieta* (2004) Luis Gárciga y Miguel Moya (Luis o Miguel), *Brindis* (2004) Grethell Rasúa,

2005

Reporte de ilusiones (2005) Luis Gárciga y Miguel Moya (Luis o Miguel), *Custodiando un deseo* (2005) Luis Gárciga y Miguel Moya (Luis o Miguel), *CDR 11, zona 10 en circulación* (2005) Celia González y Yuniór Aguiar (Celia – Yuniór), *Desde su inauguración hasta el día de hoy, artistas, críticos y público; alzan la mano si están a gusto con El IV Salón de arte contemporáneo* (2005) Luis Gárciga y Miguel Moya (Luis o Miguel), *Dual* (2005) Grethell Rasúa, *Sin título* (2005) Renier Quer, *Aiki* (2005) Luis Gárciga y Miguel Moya (Luis o Miguel), *2005* (2005) Luis Gárciga y Miguel Moya (Luis o Miguel),

2006

A prueba de sentidos (2006) Grethell Rasúa, *Con tu propio sabor* (2005-06) Grethell Rasúa, *Reorganización familiar para autobeneficio gratuito mediante préstamo* (2005-06) Javier Castro, *Bucanero* (2005-06) Luis Gárciga, *Vigilia* (2005-06) Adrián Melisa, *Contraseña VHS* (2005-06) Celia González y Yuniór Aguiar (Celia-Yuniór), *Para cuando cese mi impotencia* (2006) Renier Quer, *Seguridad. Obsesiones de cambio*

(2005-06) Maibet Váldez, *Así lo hacen algunos* (2005-06) Yusúan Remolina, *Yo soy el hombre que no cambia* (2005-06) Leandro Feal, *Bunker* (2006) Renier Quer, *Yo no le tengo miedo a la eternidad* (2006) Javier Castro, *Reconstruyendo al héroe* (2006) Javier Castro, *Puzzle* (2006) Celia González y Yunior Aguiar (Celia – Yunior), *Pin Pong* (2006) Luis Gárciga, *Cubriendo expectativas* (2006) Luis Gárciga, *Como gotas de verdad* (2006) Luis Gárciga, *Todos podemos estar participando* (2006) Luis Gárciga, *La mitad de la verdad* (2006) Luis Gárciga, *Verdad es lo que dices mientras mientes* (2006) Luis Gárciga.

2007

Anónimo popular (2007) Luis Gárciga, *Sin Principio Activo* (2007) Adrián Melis y Renier Quer, *Extensión JCCE* (2006-07) Celia González y Yunior Aguiar (Celia – Yunior), *Cuando la intriga se convierte en abstracción* (2007) Luis Gárciga y Javier Castro, *Con los ojos en el cielo* (2006-07) Celia González y Yunior Aguiar (Celia – Yunior), *Mi familia quiere un cambio* (2007) Luis Gárciga, *Por favor, dime lo que más te ofende* (2007) Luis Gárciga y Javier Castro, *Más allá de las luces que veo* (2007) Luis Gárciga y Javier Castro, *Sobre todas las cosas* (2007) Luis Gárciga y Javier Castro, *El cuerpo habla en pasado* (2007) Celia González y Yunior Aguiar, *Bojeo* (2006-07) Celia González y Yunior Aguiar (Celia – Yunior), *Como las aguas quedan algunos* (2007) Grethell Rasúa, *Sin título* (2007) Luis Gárciga, *La siesta* (2007) Celia González y Yunior Aguiar (Celia – Yunior), *Polémica* (2007) Luis Gárciga, *Game Boys* (2007) Luis Gárciga y Javier Castro, *Reflejos de un lago en el camino* (2007) Luis Gárciga y Javier Castro, *Cuando explotamos la conformidad* (2007) Luis Gárciga,

2008

Yo también me se los pasos (2008) Javier Castro, *Body Art* (2008) Luis Gárciga, Javier Castro y Grethell Rasúa, *Lección de anatomía* (2008) Javier Castro, *La vieja objetualidad* (2008) Luis Gárciga, Javier Castro y Grethell Rasúa, *De la cabeza a los pies* (2008) Luis Gárciga y Javier Castro, *Corte evaluativo* (2008) Luis Gárciga, Celia González y Yunior Aguiar (Celia – Yunior), *Dimensiones variables* (2008) Luis Gárciga, Javier Castro y Grethell Rasúa, *Octubre de 2008* (2008) Javier Castro, Celia González y Yunior Aguiar (Celia – Yunior), *Debes atender, debes concentrarte, debes recordar mejor lo que está pasando* (2008) Celia González y Yunior Aguiar, *¿Tu*

silencio tiene un precio? (2008) Luis Gárciga y Javier Castro, *En la permanencia de lo que me encanta* (2008) Javier Castro y Renier Quer. *Las huellas de mi deseo* (2008) Luis Gárciga, *La copiera* (2008) Celia González y Yunior Aguiar (Celia – Yunior), *La propia* (2008) Celia González y Yunior Aguiar (Celia – Yunior), *La Habana, enero de 2008* (2008) Javier Castro, *Díptico* (2008) Luis Gárciga y Javier Castro, *Intemperie* (2008) Luis Gárciga, Javier Castro y Grethell Rasúa, *Contra todas las paredes* (2008) Luis Gárciga, Javier Castro y Grethell Rasúa, *Cubiertas de deseo* (2008) Grethell Rasúa, *Negro sobre negro* (2008) Javier Castro, *Pequeña fantasía* (2008) Luis Gárciga, Javier Castro y Grethell Rasúa, *Nosotros* (2008) Luis Gárciga, Javier Castro y Grethell Rasúa, *No es precisamente lo que quiero* (2008) Renier Quer, *Habana, 15 segundos* (2008) Celia González y Yunior Aguiar (Celia – Yunior), *Protocolo* (2008) Javier Castro y Luis Gárciga, *De los pueblos, el arte y los fantasmas* (2008) Javier Castro y Luis Gárciga, Grethell Rasúa, *Los dueños de las cosas* (2008) Javier Castro y Luis Gárciga, Grethell Rasúa,

2009

Destinos posibles (2009) Luis Gárciga, *La Clínica del Buen Contacto* (2008-09) Renier Quer, Grethell Rasúa, Adrián Melis, Luis Gárciga, Javier Castro, Celia González y Yunior Aguiar, *Hasta abril de 2009* (2009) Renier Quer, Grethell Rasúa, Adrián Melis, Luis Gárciga, Javier Castro, Celia González y Yunior Aguiar, *La isla de la reunión* (2009) Celia González y Yunior Aguiar (Celia – Yunior), *Invernadero* (2007-09) Renier Quer. *Agentes facilitadores para la gestión cultural CDAV* (2009) Renier Quer, Grethell Rasúa, Adrián Melis, Luis Gárciga, Javier Castro, Celia González y Yunior Aguiar, *Detalles 1. Efemérides* (2009) Renier Quer, *Detalles 2. Efemérides* (2008-09) Luis Gárciga y Renier Quer, *Detalle 3. Efemérides* (2009) Grethell Rasúa, *Detalles 4. Efemérides* (2009) Javier Castro, *Detalles 5. Efemérides* (2009) Celia González y Yunior Aguiar (Celia – Yunior), *Detalles 6. Efemérides* (2009) Grethell Rasúa, *Detalles 7. Efemérides* (2009) Luis Gárciga, *Detalles 9. Efemérides* (2009) Celia González y Yunior Aguiar (Celia – Yunior), *Detalles 10. Efemérides* (2009) Renier Quer, Grethell Rasúa, Luis Gárciga, Javier Castro, Celia González y Yunior Aguiar,

2010

Bola perdida (2010) Renier Quer, Grethell Rasúa, Adrián Melis, Luis Gárciga, Javier Castro, Celia González y Yunior Aguiar, *Los sembradores de piedra* (2010) Luis Gárciga, *Dienteperro* (2010) Celia González y Yunior Aguiar (Celia-Yunior)

2011

Un olor que entra por mi ventana (2011) Renier Quer, Grethell Rasúa, Adrián Melis, Luis Gárciga, Javier Castro, Celia González y Yunior Aguiar,

Lista de referencias

- Alonso, Loreto. 2010. "Distracción, desobediencia, precariedad e invertebrados. Poéticas de la producción artística a principios del siglo XXI". Tesis de Doctorado en la Universidad Complutense de Madrid.
- Aguiar, Yunior y González, Celia. 2009. "Creo saber por qué sigo buscando detalles". Tesis de grado, Instituto Superior de Arte. La Habana
- Aguiar, Yunior y González, Celia, "Bojeo", video 6.46 min, 2007 [material proporcionado por los artistas]
- Andrade, Xavier. 2015. "Inscripción, desinscripción, intrusión: La etnografía como práctica curatorial", Manuscrito inédito.
- Bishop, Claire. 2012. *Artificial Hells. Participatory Art and The Politics of Spectatorship*. London-NY: Verso.
- Bishop, Claire. 2006. *Participation. Documents of Contemporary Art*. London: Whitechapel Gallery.
- Bourriaud, Nicolas. 2006. *Estética Relacional*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Bruguera, Tania. "Texto leído por Tania Bruguera [1] durante la segunda sesión de Debates, el pasado marzo, a propósito de su proyecto Arte de Conducta". *Debates de Arteamérica*. <http://laventana.casa.cult.cu/noticias/2003/03/24/arte-de-conducta-en-arteamerica-cu/>
- Buchloh, Benjamin. 1989. "Interview with José Bedia". En Catálogo exposición José Bedia [archivos del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba]
- Caballero, Rufo. 2009. "Dime lo que lo que más te ofende. Arte cubano 1981-2007". En *Agua Bendita. Crítica de Arte, 1987-2007*, 135-171. La Habana: Artecubano Ediciones y Editorial Letras Cubanas.
- Camnitzer, Luis. 1994. *New Cuban Art*. Texas: University of Texas Press.

- Castro, Javier, “Reorganización familiar para autobeneficio gratuito mediante préstamo”, video 5.26 min, 2006 [material proporcionado por el artista]
- Castro, Javier. 2009. “Un doble y tres sencillos. La obra de arte como herramienta de investigación y conocimiento de la realidad”. Tesis de grado del Instituto Superior de Arte –ISA, La Habana.
- Castro, Javier, Gárciga, Luis y Rasúa, Grethell. 2008. “Evidencias de una historia natural” En *Cátalogo de la exposición Historia natural*, Centro de Desarrollo de las Artes Visuales. Consultado en PDF
- “Raúl Castro: La unidad es nuestra arma estratégica”, *Cubadebate*, 12 de julio de 2010. www.cubadebate.cu/noticias/2010/raul-castro-la-unidad-es-nuestra-arma-estrategica
- Catálogo de la exposición “Por América”, *Museo de arte Carrillo Gil*, 7 de febrero de 1990 [archivos del Centro de arte contemporáneo Wifredo Lam]
- Clifford, James y Marcus, George. 1986. *Writing Culture: the Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press.
- “Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura”. 1987. En *Pensamiento político cultural cubanos*, compilado por Sánchez, Nuria y Fernández, Graciela. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- De la Nuez, Iván. 2015. “Apotheosis Now”. *e-flux journal* #68 december 2015 www.e-flux.com/journal/apoteosis.now/
- Doncel, Carmen. 2010. “Sobre el Trabajo de la escucha”. *Nerter 15-16*: 112-117
- Duharte, Rafael y Santos, Elsa. 1999. “La regla de Ocha o Santería”. En *Hombre y Dioses. Panorama de las religiones populares en Cuba*, 19-43. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- Enwezor, Owki. 2012. *La Trienal. Intense Proximity*. París: Palais de Tokyo
- Enwezor, Owki .2015. “The State of Things”. En *La Biennale di Venezia. 56th Internazionale Arte Exhibition. All the World's Futures*, 6-15. Venecia: Fondazione La Biennale di Venezia.

- Espinosa, Magaly. 2016. "Celia y Yunior: cuando el documento se convierte en arte".
Manuscrito inédito, última modificación 16 de junio
- Espinosa, Magaly. 2007. "Arte de conducta: proyecto pedagógico desde lo artístico".
Salonkritik. http://salonkritik.net/06-07/2007/05/arte_de_conducta_proyecto_peda_1.php [consultada realizada 29/06/2015]
- Espinosa, Magaly. 2003. "Tentaciones antropológicas y práctica artística". *Arte cubano. Revista de Artes Visuales* 2-3: 76.
- Espinosa, Magaly y Power, Kevin. Eds. 2006. *Antología de textos críticos: el Nuevo arte cubano*. Santa Mónica: Perceval Press
- Elhaik, Tarek. 2013. "What is contemporary anthropology", *Critical Art South-North Cultural and Media Studies*, 27:6, 784-798, DOI: 10.1080/02560046.2013.867597
- Foster, Hal. 1995. *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, London, England: The MIT Press Cambridge.
- Gárciga, Luis. 2005. "Palabras del proyecto curatorial de la exposición Bueno, Bonito y Barato", Manuscrito inédito.
- Gárciga, Luis. 2009. "Bifocales para un tuerto. Transgénesis y necesidad en una parte del audiovisual cubano actual". *Arte cubano. Revista de artes visuales* 1: 68-72
- Gárciga, Luis. 2009b. "Palabras del proyecto curatorial Video arte cubano actual: Del performance al archivo discontinuo". Manuscrito inédito.
- Gárciga, Luis y González, Celia. 2009. "Story board para un curador disuelto. Pitching para un experimento: Cuba" Presentación para Experimenta Colombia. Manuscrito inédito.
- Groys, Boris. 2008. "El arte en la era de la biopolítica: de la obra de arte a la documentación de arte". En *Obra de arte total Stalin. Topología del arte*, 184-213. La Habana: Criterios.

- Hart, Armando. 1986. Presentación a *Catálogo General de La Segunda Bienal de La Habana*. Centro Wifredo Lam, noviembre-diciembre.
- Helguera, Pablo. 2006. *Manual de Estilo del Arte Contemporáneo*. México: Plaza de Edición.
- Hérmendez, Orlando. 1991. "José Bedia: introducción a una cosmografía." En *Catálogo de la exposición La isla en peso, 4-8*, México D.F: Galería Ninart.
- Ingold, Tim. 2014. "That's enough about ethnography". *Hau: Journal of Ethnographic Theory* 4 (1): 383-395.
- Kester, Grant. 2009. "Lessons in Futility: Francis Alÿs and the Legacy of May '68." *Third Text* 99, volume 23, issue 4 [consultado en PDF]
- Kester, Grant. 2015. "Editorial". *Field: A Journal for Socially-Engaged Art Criticism*, Vol.1 (1) 1-11.
- Machado, Maylin. 2008. "Palabras de presentación del libro de Boris Groys, Obra de arte total Stalin. Topología del arte". Manuscrito inédito.
- Machado, Maylin. 2007. "Mirar los 80". Palabras para el catálogo de la exposición Ni a favor, ni en contra, sino todo lo contrario.
- Martínez, Patricia. 2010. "Reescribiendo el canon: la estética relacional desde esta orilla". Tesis de grado de La Universidad de La Habana.
- Marcus, George. 2010. "Contemporary Fieldwork Aesthetics in Art and Anthropology: Experiments in Collaboration and Intervention", *Visual Anthropology: Published in cooperation with the Commission on Visual Anthropology*, 23:4, 263-27.
- Marcus, George y Elhaik, Tarek. 2012. "Diseño curatorial en la poética y política de la etnografía actual. Una conversación entre Tarek Ehaik y George Marcus", *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, núm. 42, 89-104.
- Marcus, George y Myers, Fred. 1995. "The Traffic in Culture: An Introduction". En *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, editado por Marcus, George y Myers, Fred, 1-51. Berkeley y Los Angeles, California: University of California Press.

- Mosquera, Gerardo. 2000. "Arte y religión en Elso". En *Por América. La obra de Juan Francisco Elso*, 71-87. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Mosquera, Gerardo. 2002. "Renovación en los años ochenta". En *Déjame que te cuente. Antología de la crítica en los 80*, editado por González, Margarita y Parson Tania, 153-162. La Habana: Artecubano Ediciones.
- Moreira, Shirley. 2013. "La Cátedra Arte de Conducta: Un proyecto artístico multidisciplinar". Tesis de grado de La Universidad de La Habana.
- Sánchez, Osvaldo. 1990. "Palabras de Catálogo" a *Exposición personal de José Bedia* [archivos del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba]
- Sánchez, Suset. 2016. "La intervención como gesto promiscuo: una conversación con Henry Eric Hernández sobre las intersecciones entre práctica artística e investigación social". *Art Crónica* 7. http://www.artcronica.com/index.php?id_boton=7
- Schneider, Arnd y Wright, Christopher. Eds. 2013. *Anthropology and Art Practice*, London and New York: Bloomsbury Academic.
- Schneider, Arnd y Wright, Christopher. Eds. 2010. *Between art and Anthropology: contemporary ethnographic practice*. Oxford and New York: Berg.
- Sholette, Gregory. 2015. Delirium and Resistance after the Social Turn, *Field: A Journal for Socially-Engaged Art Criticism*, Vol.1 (1) 95-139
- O' Neill, Paul. 2007. "The Curatorial Turn: from Practices to Discourse". En *The Biennial Reader*, 240-259. Consultado en PDF
- "Prensa, artistas e intelectuales actualizan sobre acuerdos de respectivos congresos" *Cubadebate*, 2 de julio 2014, <http://www.cubadebate.cu/noticias/2014/07/02>
- Ranciére, Jacques. 2005. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museo de arte contemporáneo de Barcelona.
- Rasúa, Grethell. 2009. "De la gran teoría al abuso de la belleza". Tesis de grado del Instituto Superior de Arte –ISA, La Habana.
- Reinoso, Carlos. 1998. Presentación a *El surgimiento de la antropología posmoderna*, 11-60, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

Torres Llorca, Rubén y Nina Menocal. 1992. Entrevista “Estas alas tan cortas y estas nubes tan altas” En *Catálogo de exposición Historia de amor y de muerte*, 8-9, México: Ninart

Trouillot, Michel-Rolph. 2011. “Adieu, cultura: surge un nuevo deber”. En *Transformaciones globales, la antropología y el mundo moderno, 175-2010*. Colombia: Universidad del Cauca/Universidad de los Andes.

Weiss, Rachel. 2011. *To and From Utopia in the New Cuban Art*. Minnesota: University of Minnesota Press.