

Agencia, institucionalidad, experiencia. Revisar lo curatorial caribeño*



Carlos Garrido Castellano

Centro de Estudos Comparatistas - Universidade de Lisboa

Resumen

Este artículo analiza las políticas curatoriales caribeñas de las últimas décadas. Dicho análisis se plantea tres objetivos principales: primero, el de llevar a cabo una revisión histórica de los principales modelos curatoriales que han dominado la dinámica expositiva en la región. En segundo lugar, se plantea una revisión de las principales aproximaciones críticas más recientes a dichas prácticas curatoriales. Finalmente, se esbozarán algunas perspectivas que podrían contribuir a delinear un nuevo paradigma crítico y un entendimiento alternativo de la propia práctica curatorial.

Palabras clave

Caribe
Crítica artística
Curaduría
Exposiciones
Institucionalidad

Abstract

This article analyzes the present panorama of Caribbean curatorial practices. Through this analysis, it pursues three major objectives: first, it aims to develop a historical revision of the main curatorial models centering the regional exhibitional dynamics. Secondly, the main critical approaches to those curatorial practices will be examined. Finally, it will outline some perspectives intending to draw a new critical paradigm, as well as an alternative understanding of Caribbean curatorial practice.

Key words

Art criticism
Caribbean
Curatorship
Exhibitions
Institutionalism

Resumo

Este artigo analisa as políticas de curadoria do Caribe das últimas décadas. O análise procura três objetivos: primeiro, fazer uma revisão histórica dos principais modelos curatoriais que dominaram a dinâmica de exposições na região. Segundo, a análise busca uma revisão das principais abordagens críticas mais recentes a essas práticas curatoriais. Finalmente, procuraremos definir algumas perspectivas que possam ajudar a moldar um novo paradigma crítico e uma compreensão alternativa da própria prática curatorial.

Palavras chave

Caribe
Crítica artística
Curadoria
Exposições
Institucionalidad

* La investigación que da origen a este artículo ha sido financiada por una beca Fundação Ciência e Tecnologia (FCT) del gobierno portugués. El presente trabajo se enmarca en el proyecto "Artistic Curatorship and Difference in the Postcolonial Lusophone and Hispanophone Atlantic Contexts. (SFRH/BDP/92492/2013)".

1. Introducción

1. Al hablar de exposiciones queremos referirnos a una gama heterogénea de prácticas curatoriales que incluyen bienales internacionales, concursos nacionales, exposiciones colectivas de gran formato, muestras monográficas, etcétera.

2. En este caso, pensamos en procesos creativos duracionales que implican la configuración de sujetos creativos colectivos que buscan la consecución a través del arte de algún tipo de cambio en el medio social. Véase Kester (2004, 2011).

3. Al referirnos a prácticas institucionales queremos aludir a un espectro de proyectos culturales que excede la consideración tradicional de lo institucional en tanto sinónimo del museo, el centro de arte contemporáneo o el organismo estatal de gestión. Sobre este debate, varias aproximaciones, esbozadas desde perspectivas diferentes institucionales, se encuentran en Gielen (2013); Ahmed (2012); o el número monográfico de la revista *On Curating* dedicado a *New Institutionalism* (disponible en: <http://oncurating.org/index.php/issue-21.html#VhKUNitPXY>)

En el presente artículo pretendo examinar el panorama actual de la práctica curatorial caribeña, a la luz de planteamientos esbozados en los últimos años a través de exposiciones,¹ prácticas colaborativas,² y prácticas institucionales.³ En particular, me centraré en analizar la transformación acontecida en las últimas décadas en los paradigmas que regulan no sólo la configuración de exposiciones artísticas, sino también, en un sentido más amplio, la relación entre espacios expositivos, agencia, institucionalidad y audiencias. Esta relación se plantea hoy, argumento, en unas coordenadas que exceden los límites de la exhibición artística tradicional, ideada en un espacio expositivo específicamente diseñado a tal fin. Ahora bien, ese cambio, que por supuesto no es exclusivo del Caribe, supone no tanto un punto de llegada, una conclusión, cuanto un punto de partida a la hora de definir los planteamientos que dominan los discursos curatoriales caribeños. Es decir; esbozar las consecuencias que surgen a partir de esa transformación será uno de los objetivos principales de este artículo.

Las reflexiones que aquí se plantean constituyen una aproximación fundamentalmente teórica a mi campo de estudio. Así, aunque aparecerán menciones esporádicas a casos concretos de exposiciones, políticas culturales o bienales, el interés principal de este artículo será elaborar una argumentación teórica acerca de aquellos elementos que conectan a esas prácticas y permiten entenderlas. En otro lugar (Garrido 2013; Garrido y Bébion 2012) he abordado problemáticas similares en relación a casos específicos. Igualmente, en los últimos años se ha producido un avance significativo en la consideración crítica de algunas exposiciones colectivas de gran tamaño (Bailey et al 2012; Sullivan 2013). Sin embargo, las aproximaciones teóricas a, y los intentos de síntesis de la evolución curatorial caribeña han sido menos frecuentes. Este artículo pretende contribuir en esa línea.

Por otro lado, procuraré definir las posibilidades que se esbozan en la región a partir de los debates críticos sobre curaduría y prácticas institucionales. Desde inicios del dos mil se produce una transformación decisiva en las prácticas curatoriales caribeñas. Esa transformación está marcada por el predominio de proyectos y procesos creativos menos ligados a la definición de la identidad, y más interesados en definir propuestas estéticas ambivalentes, que impliquen un acercamiento activo y crítico por parte del público. Con intereses y de formas harto diferentes, incluso contrapuestas, bienales, exposiciones regionales, intervenciones en museos y espacios públicos, proyectos colaborativos y dinámicas institucionales auto-gestionadas evidencian esa transformación, al tiempo que obligan a modificar el debate crítico sobre arte contemporáneo en la región. En este artículo defenderé que estas prácticas definen los derroteros y las inquietudes que vertebran la creatividad visual caribeña de una manera mucho más adecuada que las grandes exposiciones que conservan un formato “tradicional”, a pesar de que éstas reciban una atención mediática mucho mayor.

La irrupción de dinámicas que implican una redefinición de los diferentes roles y las agencias vinculadas a las prácticas artísticas contemporáneas no es exclusiva del área caribeña. Mucho se ha argumentado sobre las transformaciones de los paradigmas curatoriales, la producción artística y las dinámicas institucionales asociadas a ésta. Paul O'Neill señala una alteración radical en la retórica curatorial, visible al menos desde los noventa:

The 1990s saw a new curatorial rhetoric of flexibility, connectivity, transformativity, intersubjectivity, contextuality, collaboration, and hybridity. This rhetoric can be seen in the network of artist-curators concerned with the ways in which works might be transfigured by an exhibition's concept. [...] Outcomes are heterogeneous but often result in a slippery game of simultaneous role-play, in which the conceiver and producer are the same person (110-111).

En el ámbito del Caribe, esta transformación hoy parece plenamente asentada. Las últimas dos Bienales de La Habana, celebradas en 2012 y 2015 dieron una importancia al intercambio de roles, la apertura del espacio expositivo al ámbito urbano y las dinámicas participativas. Las últimas dos Trienales Poli/Gráficas de San Juan han mostrado un interés similar en el uso del arte como motor de intercambio e “ingeniería social”. Los presupuestos de O’Neill se adivinan incluso en la selección de obras presente en los proyectos más recientes sea de *surveys* regionales o de exposiciones *blockbusters*, si bien, como veremos, esa orientación hacia prácticas “relacionales” no apaga la voz protagonista del curador ni implica una conversación más fructífera con la audiencia de dichas exposiciones.

Mi interés en este artículo es doble. En primer lugar, intentaré ver cómo en esas dinámicas subyace un interés por desafiar los límites de la práctica artística en la región, intentando producir una transformación mayor que alcance a conectar con ámbitos y audiencias tradicionalmente desligadas de la contemporaneidad artística. Además, en segundo lugar, me planteo las limitaciones, y relacionado con ellas, las continuidades, de ese proyecto, de este nuevo paradigma basado en la “participación” (Bishop, 2012) y la “relación” (Bourriaud, 2002). Lejos de llevar a cabo una valoración en términos de positividad o negatividad de proyectos específicos, mi interés consistirá en analizar cuáles son los caminos y cuáles los obstáculos abiertos a partir de esa transformación. Esto es, si aceptamos que las dinámicas anteriormente descritas (de nuevo, desde su heterogeneidad) plantean un desafío a los conceptos tradicionales que centran la crítica de la visualidad caribeña, habrá que ver en qué términos, y con qué profundidad, podemos medir ese desafío; en qué puntos supone una alternativa; en qué puntos permite pensar la visualidad caribeña desde topologías y cronologías alternativas; finalmente, en qué puntos hace posible un desafío a las actitudes y experiencias tradicionalmente asociados a la creatividad visual.

Así, en primer lugar, intentaré definir cómo los debates ligados a la institucionalidad y la curaduría resultan potencialmente renovadores de los discursos sobre visualidad y prácticas culturales en el Caribe. A continuación, me centraré en las prácticas curatoriales de los últimos veinte años, prestando especial atención a los elementos que definieron los dos momentos anteriormente enunciados: uno basado en la representación, la identidad y la alteridad; y otro más centrado en la experiencia, la agencia y la búsqueda de conexiones con dinámicas extra-artísticas. En este punto será preciso aclarar que, cuando hablo de “momentos”, no me refiero a procesos homogéneos y acotados geográficamente y temporalmente; por el contrario, se tratará, como intentaré hacer ver, de perspectivas que de alguna manera dieron el tono a diferentes momentos en la historia reciente de la práctica artística caribeña. Finalmente, me centraré en los presupuestos que han definido las últimas bienales y exposiciones de gran formato, así como otros proyectos artísticos de carácter duracional e institucional, para esbozar una crítica preocupada por extraer propuestas de futuro a partir de interpretaciones de proyectos específicos.

2. Crítica, *display* e institucionalidad

En dos textos recientes y en cierto modo, opuestos, Michelle Stephens y Krista A. Thompson se preguntaban cuáles deberían ser los términos que definieran el debate sobre la producción artística caribeña actual. Pese al hecho de que parten de posicionamientos diferentes (un interés ontológico por definir lo que sería la cultura visual caribeña en el caso de Stephens, y una atención por las “tácticas”, por los métodos de la curaduría caribeña en el caso de Thompson), existe en ambos textos un tono de agotamiento de los modelos curatoriales basados en la configuración de meta-discursos aglutinadores, que, en palabras de Thompson, constituyen “*a longer*

tendency in curatorial approaches to Caribbean art to view it as illustrative of ideals, facts even, of Caribbeaness or of historical processes in the region, instead of engaging what the work does visually and aims to affect and letting these visual and aesthetics matters inform the interpretation, narration, and display of the work." (99) En el caso de Stephens, encontramos un interés semejante por encontrar paradigmas que salgan de lo discursivo, así como por elaborar una crítica y una práctica curatorial menos esencializadora, más libre. Así, cuando interpreta *Wrestling with the Image: Caribbean Interventions*, una exposición de 2010, llega a decir:

The selections in *Wrestling with the Image* work because they counter the distancing logic of the gaze with aesthetic strategies that seek instead to "touch upon the gaze" both figuratively and literally. They historicize and spatialize the gaze, locating it in time and space as a racializing, facializing, and epidermalizing force. They encourage the viewer to get up close to the phenomenological surfaces and properties of the art works as things. They reorient our visual attention toward the haptic, compelling the gaze to imitate the sense of touch. They replace symbolic modes of representation in which the surface of a thing substitutes for the thing itself, with a more tactile eye that engages the object in its thingness and materiality (18).

Stephens analiza la visualidad caribeña a partir de la cuestión de la insularidad. El territorio insular proveería, según ella, material para responder a los estereotipos y construcciones simbólicas que desde fuera de ese territorio se vienen produciendo desde hace siglos. Al mismo tiempo, Stephens critica el excesivo apego a la diáspora y a la globalización que ha marcado las interpretaciones sobre la cultura del Caribe insular, incluyendo la producción artística. Así, resultaría necesario un nuevo modelo de análisis que hiciera del sujeto creole "local", y no sólo del sujeto diaspórico, un ente cosmopolita (10). A partir de esa situación, Stephens esboza la principal cuestión de su artículo, que dará pie a lo que más nos interesa para este texto, una revisión de prácticas curatoriales: "*How can a rootedness in, as much as a rootedness (or routedness) through, the Caribbean Sea clarify and distinguish what is at stake in an archipelagic approach to Caribbean studies today?*" (11) La autora recurre a cuatro ejemplos de exposiciones recientes al aplicar su interpretación de la visualidad caribeña: *Infinite Islands: Contemporary Caribbean Art* (2007), *Rockstone and Bootheel: Contemporary West Indian Art* (2010), *Caribbean: Crossroads of the World* (2012-2013) y *Wrestling with the Image: Caribbean Interventions* (2011). Todas estas muestras tuvieron lugar en Estados Unidos, y contaron con artistas que viven tanto dentro como fuera del área caribeña. Será esta última muestra, comisariada por Christopher Cozier y Tatiana Flores, la que implique, según ella, una mayor alternativa en la conceptualización de los estudios sobre la visualidad caribeña. Apoyándose en Glissant y en el carácter múltiple, anti-jerárquico de su poética de la relación, Stephens elabora una crítica de *Wrestling with the Image* basada en la capacidad de las obras para trascender los indicadores visuales que siguen asediando a la cultura "local" caribeña: "*This problem persists in the visual arts to a larger degree than in such cultural forms as performance and music, or even literature, precisely because the codification of signs of difference, such as skin color, as real and visible markers of a "natural" Caribbean otherness heavily relies on the visual for its symbolic meaning*" (16).

Ahora bien; ¿será suficiente esa mayor libertad interpretativa, basada en la experiencia no determinada de inmersión del espectador, para configurar una nueva crítica, y una nueva economía representacional caribeña? ¿Se trata, entonces, simplemente de "dejar a las obras hablar por sí mismas"? Los textos de Stephens y Thompson apuntan a una crisis de los modelos tradicionales de curaduría presentes en el Caribe, pero también de la crítica que solía confrontarlos. Para Thompson, resultan necesarios "*more nuanced curatorial and art-historical approaches to Caribbean art*" (100); éstos conseguirían explicar y dar voz a "*ways of seeing, approaches to what objects do and how, and*

how they were or were not visually experienced" (101). La última parte de la afirmación de Thompson resulta especialmente interesante: ¿Cómo vehicular curatorial y críticamente un análisis del vacío, de lo que no es experimentado visualmente? Y, de manera más amplia, ¿no implica necesariamente cualquier práctica curatorial una selección y, por tanto, al mismo tiempo, el ocultamiento de una parte, la configuración de un conjunto de manifestaciones que forzosamente no serán experimentadas visualmente?

En este artículo propongo continuar la aseveración de Thompson relativa a la necesidad de encontrar registros curatoriales y críticos más matizados y afinados, pero también introducir un nuevo elemento intrínsecamente ligado al *display*. Creo que no basta con "hacer visible lo invisible", en incorporar al ámbito del arte una serie de prácticas y de "visualidades" que hasta el momento no habían sido consideradas o constituían experiencias marginadas,⁴ y ello por varios motivos. En primer lugar, como ya mencionaba, los "silencios" forman parte intrínseca de la experiencia curatorial. Una exposición siempre "oculta algo", siendo, en última instancia, esa "selección negativa" la condición de posibilidad de la práctica curatorial. En otras palabras: por mucho que una práctica curatorial pretenda basarse en la inclusión y en la ruptura de cualquier criterio jerarquizador, será imposible concebirla alejada de las decisiones y los elementos que forzosamente derivarán en exclusiones y selecciones. En segundo lugar, existe el peligro de deducir de forma inmediata una mayor visibilidad de "lo popular" y de "las visualidades no experimentadas" a partir de su inclusión en discursos curatoriales, como si hubiese entre estos y el ámbito a que esas visualidades pertenecen una continuidad inmediata. En relación a una intervención que el artista trinitadiano Marlon Griffith llevó a cabo en Bahamas, Thompson lleva a cabo una defensa lo que llama "*youth cultures*", que formaría parte de un acervo original, *a priori* ignorado por el ámbito del arte, que constituiría un potencial recurso renovador: "*The exhibition too with its focus on popular culture featured much of the representational world engaged in by youth, which arguably does not come to visibility in certain configurations of national culture in the region. Some youth cultures may be regarded as the new signified that cannot be represented in many postcolonial Caribbean nation states*" (110).

¿Qué significan las palabras de Thompson? ¿Cómo podemos entender las alusiones a una "*popular culture*" que pertenecería a la "juventud", y que quedaría fuera del régimen visual de "ciertas configuraciones de la cultura nacional", pero que, al mismo tiempo, supondría un "nuevo signifiante" potencialmente emancipador?⁵ Por el hecho de garantizar la inclusión de esa "*popular culture*" en el museo, ¿se producirá una transformación en lo que Thompson llama "*the limits of visibility, the histories of things that remained unseen, unspoken, unsignified*" (111)?

No nos engañemos: el mal que Thompson designa existe. Sin embargo, considero que la inversión binaria de términos que lleva a representar lo que hasta el momento no tenía representación (en el ámbito del arte) constituye una sensación ficticia de confort en el mejor de los casos, y una desactivación del verdadero potencial emancipador de los elementos incorporados en el peor. En ese sentido, cabría preguntarse acerca de qué supone integrar esa "cultura de la juventud" de la que Thompson habla en un momento en que el espacio de las bienales de arte ya no es el de la sala de exposiciones; en el que lo "espontáneo", lo "desorganizado", lo no regulado, la experimentación, se han convertido en la oficialidad del arte. ¿Podremos llevar a cabo una crítica y una práctica curatorial basada en el potencial innovador y desestabilizador de la *popular culture* una vez que ésta (o, cabría pensar, una versión mediatizada de algunas de sus manifestaciones) constituye moneda frecuente en las políticas culturales de la región?

Las elecciones ligadas al *display* han quedado tradicionalmente al margen de los debates críticos sobre arte caribeño. Cuando hablamos de *display*, nos referimos a una economía representativa que implica una selección de lo que se muestra y de lo que se esconde,

4. En este caso me refiero, de una manera genérica, a prácticas ligadas a manifestaciones vernáculas de la cultura caribeña, tradicionalmente consideradas en la región fuera del ámbito del arte contemporáneo, que incluirían expresiones de la cultura popular y urbana caribeña vinculadas a la música (*dancehall, reggaetón, salsa...*), a procesos de customización del espacio y del cuerpo (*tatoos, grafiti...*) o a procesos de producción visual urbana ubicada en la periferia de las ciudades de la región.

5. El análisis de la influencia de los estudios culturales y la "cultura popular" en las políticas del arte caribeñas está por hacer, y no puede ser más urgente. De entrada, esa revisión obligaría a modificar los paradigmas que llevan a la constitución del sistema artístico en tanto esfera de emulación de lo político, donde la "radicalidad discursiva" supondría una medida potencialmente emancipadora frente a una "institucionalidad interesada y conservadora" (y, por otro lado, apenas descrita, apenas confrontada) que actuaría de marco de referencia y de rival absoluto. La puesta en práctica de modelos curatoriales apegados a la "democratización de la experiencia artística" no ha hecho sino revelar las fallas de un sistema que no ha conseguido reformar las agencias de las personas relacionadas con él, y que sigue sin dar cabida a otros modelos de institucionalidad y prácticas instituyentes. Con su apego por lo "popular" y lo "extra-artístico", la sobre-determinación del discurso y la "criticalidad" de este actúan como mero maquillaje, encubriendo el verdadero problema, a saber: la ficción de un sistema artístico sin conexión alguna con lo institucional, capaz de imponerse y reemplazar, a través de su potencial transformador, el anquilosado "ámbito real" de la cultura nacional, el mercado y el museo.

pero también una conceptualización de los diferentes puntos de vista y deseos tanto de quien muestra como de quien observa. Lo que quiero decir en este punto es que la lógica de la negatividad, de transformar los “régimenes de visibilidad” mediante la inclusión de lo que no ha sido experimentado visualmente (Thompson), o de la “reorientación de nuestra atención visual hacia lo háptico” (Stephens), debe ser completada con un examen pormenorizado de las agencias y los modos de institucionalidad en juego en cada una de esas experiencias curatoriales. La revisión de modelos curatoriales, y el conjunto de preguntas que plantea este artículo, se apoyan en ambos pilares.

En un artículo reciente, Dorothee Richter aludía a la existencia de un “backstage” en cualquier práctica curatorial. En sus palabras, el “backstage” no implica tanto una exclusión “voluntaria”, sino más bien una realidad inevitable que debía ser tenida en cuenta a la hora de enfrentar una crítica curatorial: *“The term “backstage” thus by all means implies that exhibitions are part of the culture industry, where it also operates as a metaphor of desire; only access to the backstage dissolves the distance to the imagined star. What are the effects of these backstage moments, especially when they address viewers-as-subjects? Which movement or impetus initiates such moments?”* (7). La idea de “backstage” resulta interesante en nuestro caso, sobre todo si la llevamos más allá y la pensamos en tanto una “metáfora del deseo” que implica cuestiones de accesibilidad y privilegio, autenticidad y (des)mitificación, y posicionamiento. Desde esta perspectiva, permite concebir un “inconsciente curatorial”, es decir, una posibilidad de concebir los intereses y los deseos de la propia exposición como algo más complejo que lo simplemente establecido y enunciado en la selección y presentación de obras y en la conceptualización teórica (sea ésta inclusiva o no). Aplicado a mis intereses en este artículo, es decir, las dinámicas curatoriales caribeñas más recientes, el reconocimiento de ese “backstage” implicará llevar la crítica a un terreno más complejo que el que contrapone eficacia crítica a plegamiento al mercado. Aceptar “el backstage” como un espacio no autoevidente también condiciona nuestra percepción de las alternativas a esa imposibilidad discursiva y otredad representativa. ¿Cuál sería el rostro de una crítica curatorial caribeña elaborada desde el “backstage”, es decir, desde el interés por una política de la representación, pero también por una “política del silencio”? Desde esta perspectiva, el próximo apartado intenta esbozar los principales hitos de la evolución de las políticas curatoriales caribeñas.

3. Dos momentos en lo curatorial caribeño

3.1 Alteridad, representación y subalternidad

Un primer momento curatorial caribeño puede dibujarse a partir de estos tres términos: alteridad, representación y subalternidad. Como ya mencioné, este momento se encuentra plenamente operativo en la década de los noventa del pasado siglo, si bien no puede ser acotado en una cronología precisa, y se manifiesta especialmente en las exposiciones colectivas de gran formato que tienen lugar dentro y fuera de la región, así como en las principales bienales nacionales y regionales (Garrido 2013). El formato de gran exposición regional intensificará las relaciones entre los territorios insulares y continentales caribeños, siendo esta influencia mutua una de sus características centrales. Además, ese formato intensificará la presencia de muchos artistas fuera de la región, facilitando su participación en escenarios internacionales. En este caso, como ya comenté, no me interesa tanto esbozar una historia de las prácticas curatoriales que componen este modelo (Garrido y Brébion 2012), cuanto señalar las bases que lo hacen posible y los elementos que oculta, su “backstage”.

Alteridad, representación y subalternidad irán de la mano en este modelo correspondiente a una primera fase de acercamiento curatorial, que puede ser datada desde finales de los ochenta hasta el fin de la década de los noventa. En este contexto, varias

exposiciones concebirán el Caribe como un sitio “otro”, como una alternativa a las propuestas del *Mainstream*; esa otredad vendrá representada por un historial de cosificación, de olvido y transformación en estereotipo llevado a cabo desde el Centro. De ahí que la práctica curatorial se arroge el papel de “representadora”, de “descubridora”, de la verdadera contemporaneidad de la región, tratando de mostrar un conjunto de procesos artísticos silenciados u ocultos en favor de otras prácticas más fácilmente asimilables desde el punto de vista europeo o norteamericano.⁶ Si bien estas cuestiones no suponen una especificidad caribeña, siendo compartidas en gran medida por otras producciones artísticas americanas, existirán algunas condiciones que vuelven singular el caso caribeño. En primer lugar, el incremento de la atención internacional hacia las prácticas culturales de la región como consecuencia de las conmemoraciones del “Descubrimiento” a principios de los noventa. En segundo lugar, la multiplicidad lingüística y cultural caribeña, así como las dificultades de comunicación y transporte en la región, que llevará a que los eventos regionales jueguen un papel central no ya como parte de las “políticas de representación” caribeñas, sino también como punto de encuentro y conexión; en tercer lugar, la disparidad en la producción artística insular, con contextos con una tradición artística de siglos y otros apenas entrando a finales del siglo XX en la modernidad artística. Esta adscripción de las prácticas curatoriales pertenecientes a este modelo a los tres elementos mencionados: alteridad, representación y subalternidad, no supone en modo alguno una crítica de estos elementos. Mi interés no consiste en establecer el grado de “verdad o falsedad” presentes en ellos, ni tampoco en ver cómo han sido interpretados histórica o socialmente; me interesa, más bien, entender su presencia en la economía representativa que supone ese modelo de gran exposición regional que he descrito anteriormente.

6. En este sentido podemos mencionar muestras como *Carib Art* (1991), 1492/1992: *Un nouveau regard sur les Caraïbes* (1992), *Caribbean Visions* (1995) o *Karibische Kunst Heute* (1992).

Para ello es preciso entender este modelo en tanto una construcción en la que el significado, la “historia” que la exposición cuenta, se da como algo auto-evidente, y ello en dos sentidos: en primer lugar, en el sentido de haber una identificación entre el formato—una selección de artistas que representen la diversidad de la región—y el contenido—una representación directa, inmediata, de esa región; en segundo lugar, en el sentido de no existir un cuestionamiento acerca del carácter ficcional de ese modelo curatorial, como si supusiese una mera plasmación sumatoria de “la complejidad de la región”, y además fuese la única posible. Un ejemplo de este carácter auto-evidente se encuentra en los textos que acompañan la mayor parte de estas exposiciones. Estos textos dedican un gran espacio a discutir acerca de la geografía caribeña, o a incidir en la complejidad y diversidad regional. La selección curatorial sería, en este caso, un intento por plasmar, por representar, esa complejidad y diversidad.

Podemos encontrar un ejemplo de ello si recordamos los debates que dominaron los primeros intentos de juntar en una misma exposición las diferentes escenas nacionales. La definición, a inicios de los noventa, de un sistema de cuotas, destinado a incluir todos los territorios caribeños “por igual” y a no crear favoritismos, estuvo presente en las discusiones sobre la selección de artistas. La mejor muestra de ello aparece en *Carib Art* que ha sido considerado primer proyecto curatorial regional: “*The second issue we had to deal with was the quota for every participating country. Our philosophy from the start had been to give a fair chance and an equal opportunity to each participating country and to avoid especially that the more powerful countries would take a dominant position*” (5). Surgida en 1991 como iniciativa de la UNESCO, *Carib Art* supondría el primer intento de configurar un relato curatorial regional. *Carib Art* surgía como un programa complejo que incluía una conferencia, celebrada en Curaçao en 1991, una exposición itinerante que daría nombre a todo el proyecto y que tuvo lugar en 1993, y la publicación de un volumen crítico en 1996. Además, la exposición pretendía generar una primera colección de arte caribeño según el modelo de la colección latinoamericana que la UNESCO había formado. *Carib Art* instauró el sistema de cuotas de igualdad

que aparecerá, si bien en menor medida, en exposiciones como la Primera Bienal del Caribe o 1492/1992: *Un nouveau regard sur les Caraïbes*. En el texto de introducción a la exposición los responsables justificaron esta medida con la voluntad de otorgar las mismas posibilidades de representación y desarrollo a todas las islas, algo a todas luces inútil desde el momento que la clara disparidad cultural, política e incluso geográfica existente en la región establecía de antemano criterios diferenciadores. Sea como fuere, el sistema de cuotas será eliminado en las experiencias posteriores, más orientadas a aspectos “artísticos” que a criterios representacionales, si bien estas no dejarían de lado la cuestión de la representatividad o la subalternidad.

José Manuel Noceda señala la inclusión de las Antillas Menores en las exposiciones de gran formato y la renovación formal, marcada por la progresiva incorporación de instalaciones, performances, fotografía y videoarte a los circuitos artísticos regionales como las principales características de la década (Noceda, 1999; 2005-06). En cualquier caso, esa renovación formal no se trasladó al ámbito curatorial, donde se esperaba que el “significado” de esas obras predominase sobre su forma estética, y se integrase al discurso general de la exposición. Ésta transcurrirá en “espacios artísticos”, raramente saliendo al ámbito urbano, ante la mirada de un público habituado a los lenguajes del arte contemporáneo.⁷

7. Existen, en todo caso excepciones. Quizá la más significativa, aunque en ningún caso la única, sea la que supone la creación de dinámicas expositivas alternativas y de espacios de creación “privados” en la Cuba de los noventa.

3.2 Experiencia, agencia, afueras del arte

Al momento que acabamos de describir sigue otro que aparentemente supone una ruptura con los presupuestos de la representación, la alteridad y la subalternidad. Este segundo conjunto de prácticas curatoriales se basa, en primer lugar, en la configuración de aproximaciones no únicamente visuales entre las exposiciones, las obras y las audiencias. La inclusión de medios expresivos que demandan una interacción por parte del público, tales como la instalación, la obra participativa, la intervención en espacios urbanos, supondrá el equivalente formal, y en cierto modo el justificante último y la causa de, esa modificación curatorial. Si el enfoque se encuentra más orientado hacia las experiencias—forzosamente subjetivas—de la audiencia, el “relato”, la narratividad de la exposición tendrá un peso menor en el conjunto del proceso artístico.

A ello hemos de añadir un mayor cuestionamiento acerca de la agencia institucional y particular de los participantes en el proceso creativo y expositivo. La figura del curador, por ejemplo, se transforma a lo largo de la década del 2000, pasando a integrar una posición mediadora y dialogante con artistas, institución y público. Lo institucional deja de identificarse con el museo o el centro de arte, al tiempo que espacios artísticos auto-gestionados o procesos duracionales comienzan a protagonizar gran parte de las dinámicas curatoriales. Esto, por supuesto, tampoco es exclusivo de la región caribeña. En nuestro caso de estudio, este proceso tendrá unas consecuencias singulares, que implicarán una reivindicación del arte como herramienta de democratización cultural en contextos donde la experiencia artística y el *spectatorship* todavía continúan incidiendo en un sector reducido de la población. Lo interesante del caso caribeño, pienso, es cómo esta “apertura” se ha erigido en centro de las políticas culturales de muchos territorios de la región por encima de otras manifestaciones culturales como el cine o la literatura. El elemento central a partir del cual puede deducirse esta transformación lo constituyen las principales bienales de la región: la Bienal de La Habana, la Trienal Poli/Gráfica de América Latina y el Caribe de San Juan, y la Trienal del Caribe celebrada en Santo Domingo. En los tres casos, hemos asistido desde inicios del 2000 a un proceso de apertura y progresivo abandono de la sala del museo como espacio privilegiado de exposición, así como a una serie de experiencias que buscan una mayor proximidad con públicos no artísticos. Así, las últimas ediciones de la Trienal Poli/Gráfica y la Bienal de La Habana, ambas celebradas en 2015 y mayoritariamente “deslocalizadas” con respecto a la institución central que las organiza, evidencian el estado avanzado en que dicho proceso se encuentra. En estos casos, por tanto, existirá un interés por abandonar el

ámbito privilegiado del museo, la feria de arte, la bienal o la sala de exposiciones como marco de la experiencia artística, tensionando los límites y la singularidad de la experiencia artística y curatorial. En ello se adivina un interés por dotar al proceso artístico de un componente social y de una sintonía con lo político que excede el componente representativo y funciona—al menos en teoría—como activador de patrones de conducta y dinámicas sociales más justas.

El entorno descrito es fácilmente reconocible por cualquier persona aficionada al arte, conozca o no el contexto caribeño: instalaciones donde se pide al espectador que realice determinadas acciones; performances “políticos” que intentan resignificar espacios públicos ligados a la identidad nacional; eventos artísticos aparentemente sin relación alguna con el arte. La escena viene acompañada por un público igualmente identificable: no ya el observador especializado, sino una multitud urbana heterogénea, interesada más por el espectáculo de la “experiencia artística” que por el propio contenido de ésta.⁸ De hecho, la “experiencia artística” ha cambiado sustancialmente. Así, puede implicar visitar museos históricos o espacios de la plantación: Josceyn Gardner, *White Skin, Black Kin: Speaking the Unspeakable* (2004) implicó una redefinición del discurso expositivo del Barbados Museum and Historical Society; *An Account of a Voyage to the Island JAMAICA with the UN-NATURAL HISTORY of that Place* (2007) supuso una reactualización en Kingston, Jamaica, de la conocida exposición *Mining the Museum* de Fred Wilson; *Atlantide Caraïbe* (2008) concibió varias instalaciones en el espacio fabril de la Fondation Clément, en Martinica. En los dos primeros casos, además, el rol del artista y el del curador se entremezclan.

Sin embargo, los tres proyectos surgen de la idea de que la mera “exposición” al entorno artístico supondrá un cambio en la manera de pensar y de actuar del público visitante. Los tres proyectos abandonan el espacio “privilegiado” del museo de arte contemporáneo; sin embargo, esto no necesariamente implicará un contacto más directo con “la sociedad”. El caso de la Fondation Clément, donde el público de las exposiciones continúa siendo identificable con un grupo reducido de personas, es paradigmático de las limitaciones que estos proyectos encontrarán a la hora de conectar con sectores menos habituados a las dinámicas del arte contemporáneo. Esto es extensible a los proyectos a partir de los cuales Stephens define una renovación de los *visual studies* caribeños. En última instancia, las prácticas curatoriales que discute, y su propia interpretación de aquéllas, siguen presas de la necesidad de definición, lo que las torna incapaces de provocar una ruptura con esa singularidad estética (y con las limitaciones sociales derivadas de ella) que critican en experiencias anteriores.

Grant Kester ha aludido a cómo esa traslación de un potencial transformativo a una experiencia catártica enclaustrada en los límites de la exposición artística. Sus palabras pueden servir de epílogo de esta sección, y de nuestra interpretación de este segundo momento o tendencia: “*The frustrated militance of the street protest is displaced and transposed to a symbolic aggression enacted against the viewer or reader, who stands simultaneously for the forces of rationalist reaction and their benumbed victims, in need of both a punishing attack and a cathartic awakening*” (2011, 48).

4. Conclusiones. El tiempo presente: precariedad, inteligibilidad, institucionalidad

Para Kester, una posible solución a la encrucijada anterior vendría de la mano de una serie de prácticas que desafían la autonomía estética en relación tanto a la singularidad del espectador como a otras prácticas culturales y políticas (2011, 36-37). En estas prácticas, “*we encounter a relation of reciprocal elucidation relative to other fields of political and cultural action. And in place of a textual paradigm we discover practices centered*

8. Sobre la espectacularización de la exposición de arte contemporáneo, véase Bennett (1996), Karp y Wilson (1996). Sobre la alteración de la noción de “público”, véase Sheikh (2008).

on immersive interaction and a referential orientation to specific sites of social production. I would argue that some of the most challenging new collaborative art projects are located on a continuum with forms of cultural activism, rather than being defined in hard-and-fast opposition to them" (2011, 37). En la voluntad de Kester de procurar genealogías artísticas colaborativas alternativas a la experiencia catártica, creo, puede encontrarse la base de una historia (artística) alternativa del tiempo presente.

Esta trabajaría en las lagunas del último modelo que acabo de presentar. En rigor, no supone una diferencia radical con lo ya esbozado. No implica mengua en el tono político de las obras, aunque intenta conceptualizar la precariedad (o la falta de ella) que determina la labor de muchos de los artistas que llevan a cabo dichas obras; no marca una ruptura con la economía formal de los proyectos "extra-artísticos", si bien tiende a separar "colaboración de participación", obras interactivas "sociales" insertas en bienales de arte, de plataformas de gestión y creación de efecto prolongado. Finalmente, mantiene el interés por el *agency* (o su falta) curatorial y artístico, sin perder de vista la existencia y el alcance de otras prácticas instituyentes. Dentro de estas prácticas considero la emergencia de espacios auto-gestionados por artistas, *workshops*, residencias..., que suelen situarse fuera de las políticas institucionales oficiales y que han renovado de manera decisiva el contexto de producción y las audiencias del arte caribeño, como he analizado en otras ocasiones (REF3; REF4). Estas iniciativas, en cualquier caso, no constituyen un "afuera" de la institución, sino que adoptan una posición crítica respecto a las prácticas institucionales "oficiales" e intentan promover un modelo de acción artística alternativo que puede ser apropiado por múltiples agentes.⁹

9. Un listado (forzosamente no exhaustivo) de estos espacios incluiría la acción desarrollada por CCA7, Galvanize y Alice Yard en Trinidad Tobago; L'Artocarpe en Guadalupe; BetaLocal, Área, Metro o Clandestino 787 en Puerto Rico; o Espacio Aglutinador, Lasa, DUPP o la Catedral de Arte y Conducta en Cuba.

La última parte de este artículo trata de aproximarse a estas inquietudes no tanto para configurar un modelo alternativo, sino para intentar determinar su peso y sus posibilidades de cara al futuro.

El debate que he planteado a lo largo de este artículo se contrapone a la posición central que ha ocupado una crítica basada en la interpretación de los elementos discursivos y narrativos y, en un sentido lato, de la proyección de la voluntad y el posicionamiento del/de la artista en la obra. Gran parte de la crítica artística caribeña—construida tanto desde dentro como desde fuera de la región—ha estado basada en una sobredimensión de esa voluntad artística manifiesta de forma auto-evidente en la obra. En gran medida, el potencial emancipador de la discursividad y la narratividad seguiría presente en las obras basadas en fomentar la experiencia participativa del público. Aparentemente, el giro experiencial tiene como consecuencia una mayor democratización de la dinámica artística y una capacidad emancipadora de los discursos visuales, ya no sujetos a estreñimiento y expectativa externa algunos. Así, frente al artista que tenía que afirmar su identidad o insertarse en el ámbito de lo global a través de su diferencia (que no podía ser más que esencial, irresoluble), el creador actual adquiriría una libertad mucho mayor para proponer desafíos estéticos no sujetos ya a una necesidad totalizadora de "hablar por la región". Además, el abandono del paradigma representativo vendría acompañado por un cambio en las formas artísticas, tendente a privilegiar obras participativas, en las que se requiere la implicación activa del espectador, concediendo a dicha implicación un papel de estímulo crítico de la capacidad reflexiva. En estos casos, el "sentido" de la obra no vendría fijado por la persona que la crea, sino que tendría que ser recorrida, "descubierta", por un espectador que, de este modo, "llegaría a la iluminación" a través del desafío propuesto por el artista. Opacidad (es decir, la producción de presupuestos estéticos no auto-evidentes) y libertad (es decir, la producción de planteamientos visuales no sujetos a demandas o expectativas externas), entonces, determinarían este nuevo paradigma que parece imponerse: basta una ojeada a las obras que integran las últimas bienales nacionales y regionales para medir el alcance de la transformación que estamos describiendo. Dicha transformación deberá ser medida, sugiero, a partir de la producción vinculante de sentido y la voluntad de renovación de modelos críticos.

Por otro lado, reconocer la profundidad y la complejidad de las políticas de *display* implica en última instancia cuestionar una interpretación de la visualidad caribeña basada en el peso de la otredad y de expectativas externas en la circulación transnacional de proyectos artísticos y curatoriales. Sólo a partir de una revisión de cómo la relación de esas políticas de *display* con las agencias y los diferentes modelos de institucionalidad que intervienen en los procesos creativos, se podrá dar cuenta de su eficacia. Como hemos señalado, las principales revisiones del “estado actual” de la curaduría caribeña obvian ese elemento: en la interpretación de Michelle Stephens, el Caribe sigue estando “obligado a presentarse” bajo formas y códigos preestablecidos, asumibles dentro del lenguaje de raíz colonial que Estados Unidos y Europa tendría para categorizar, inventariar y nombrar el arte de las periferias. En la de Thompson, el problema se da no en términos ontológicos, sino de “alteridad”: la práctica curatorial funcionaría como el medio de empoderamiento de regímenes de visualidad excluidos, que de ese modo desafían y en última instancia reemplazarían a una cultura nacional anquilosada y limitante.

En tercer lugar, resultará imprescindible cuestionar el lugar que ocupa en la región la experiencia curatorial. Este lugar, lo hemos visto, ya no es exclusivamente (ni principalmente, cabría decir) el del museo o la sala de exposiciones. Esta alteración tiene, también lo hemos esbozado, una serie de consecuencias, que se manifiestan tanto en los discursos artísticos como en las prácticas curatoriales, pero también en las dinámicas institucionales. Por consiguiente, sólo a partir de una revisión de todas estas esferas podremos realizar una crítica adecuada de lo curatorial. Dicho de otro modo: será preciso comprobar no sólo si las obras y las exposiciones se conciben desde una posición más abierta o más ligada a lo visual, sino también quién se encuentra al otro lado como audiencia, y desde dónde se define la posición de esa audiencia, sin olvidar que los escenarios que Stephens y Thompson describen son apenas una posibilidad entre muchas otras.¹⁰

10. Christopher Cozier, el curador de la muestra que Stephens elige como modelo de una nueva práctica curatorial, es también el fundador de dos proyectos auto-gestionados (CCA7 y Alice Yard) que han marcado profundamente la escena artística de Trinidad. El hecho de que ambos proyectos no aparezcan en el texto de Stephens, y que sólo encontremos al Cozier “curador”, resulta elocuente de lo que he intentado mostrar en este trabajo.

Bibliografía

- » AA.VV. (1996), *Carib Art*. Willemstad (Aruba), UNESCO.
- » Ahmed, S. (2012), *On Being Included. Racism and Diversity in Institutional Life*. Durham, Duke University Press.
- » Bailey, D.A.; Cummins, A.; Lapp, A. y Thompson, A. (org.) (2012), *Curating in the Caribbean*. Amsterdam, The Green Box.
- » Bennett, T. (2005), "The Exhibitionary Complex", en Greenberg, R., Ferguson, B.W. y Nairne, S. (eds.), *Thinking about Exhibitions*. Nueva York, Routledge, 58-81.
- » Bishop, C. (2012), *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres y Nueva York, Verso.
- » Bourriaud, N. (2002), *Relational Aesthetics*. París, Les Presses du Réel.
- » Garrido, C. (2013). "Periferia de la periferia. Sobre el papel de las exposiciones colectivas en la definición del arte caribeño contemporáneo", *Arte, Individuo y Sociedad*, 25 (1), 19-28.
- » Garrido, C. y Brébion, D. (eds.) (2012), *De los últimos creadores de mapas. Pensamiento crítico y exposiciones colectivas de arte caribeño*. Madrid, La Discreta Editores.
- » Garrido, C. (2015) "Genealogías artísticas transnacionales y disenso: Espacios artísticos auto-gestionados en el Caribe insular." En: Boaventura de Sousa Santos y Teresa Cunha (eds.) *Epistemologías do Sul. Aprendizagens globais Sul-Sul, Sul-Norte e Norte-Sul. Volume 1: Democratizar a democracia* Coimbra: Centro de Estudos Sociais, Universidad, pp.69-80.
- » Garrido, C. (2015) "Collectivism after Colonialism? Reframing Autonomy, Institutionalism and Emancipation from Caribbean Artist-Managed Spaces." *Social Text*. Artículo en evaluación.
- » Gielen, P. (ed.) (2013), *Institutional Attitudes. Instituting Art in a Flat World*. Amsterdam, Valiz.
- » Karp, I. y Wilson, F. (2005), "Constructing the spectacle of culture in museums", en Greenberg, R., Ferguson, B.W. y Nairne, S. (eds.), *Thinking about Exhibitions*. Nueva York, Routledge, 180-192.
- » Kester, G. (2004), *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*. Berkeley, University of California Press.
- » Kester, G. (2011), *The One and the Many. Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Durham, Duke University Press.
- » Noceda, J.M. (2005-2006), "El Caribe en las Bienales de La Habana", *Anales del Caribe*, 2005-2006, 149-156.
- » Noceda, J.M. (1999), "El dilema de la contemporaneidad en el arte del Caribe" *Atlántica*, 22, 99-102.
- » O'Neill, P. (2012). *The Culture of Curating and the Curating of Culture*. Cambridge, MIT Press.
- » Richter, D. (2014), "Revisiting Display: Display and Backstage", *On Curating*, 22, 7-15.

- » Sheikh, S. (2008), “Publics and Post-Publics: The Production of the Social”, en Seijdel, J. (ed.), *Art as a Public Issue: How Art and its Institutions Reinvent the Public Dimension*. Rotterdam, NAi Publishers, 28-36.
- » Thompson, K.A. (2012). “How to Install Art as a Caribbeanist”, en Bailey, D.A.; Cummins, A.; Lapp, A. y Thompson, A. (org.), *Curating in the Caribbean*. Amsterdam, The Green Box, 97-113.
- » Stephens, M. (2013), “What Is an Island?: Caribbean Studies and the Contemporary Visual Artist”, *Small Axe*, 17(2), 8-26.
- » Sullivan, E. (2013) “Displaying the Caribbean: Thirty Years of Exhibitions and Collecting in the United States), en AA.VV. *Caribbean: Crossroads of the World*. Nueva York: El Museo del Barrio, Yale University Press, 343-357.

