

No somos memorias: curar el miedo

We are not memory: curing fear

Celia Irina González Álvarez¹

<https://orcid.org/0009-0006-7001-7408>

¹ Investigadora independiente – Ciudad de México, México
irina.gonzalez.alvarez@gmail.com

Resumen

En enero de 2021 curé la exposición de arte nicaragüense contemporáneo en La Habana *No somos memoria* conformada por obras producidas después de las manifestaciones de abril de 2018 en Nicaragua. Era la primera que vez que se presentaban artistas jóvenes nicaragüenses en Cuba fuera del ámbito estatal. Unos meses antes, el 27 noviembre de 2020, había sido protagonizada por centenas de jóvenes artistas e intelectuales la manifestación pública más numerosa frente a un ministerio después del triunfo de la revolución cubana. Esos mismos jóvenes fueron el público principal de la exposición *No somos memoria*. Aquí me interesa pensar en la práctica curatorial como una oportunidad para habilitar estrategias ante el miedo a “hablar” y el deseo de “hablar” sobre el propio miedo, fuera del espacio estatal –en un contexto donde la estatalización de la vida es considerable– pero con el Estado como protagonista principal de la práctica artística.

Palabras clave: antropología; arte cubano; política; arte nicaragüense.

Abstract

In January 2021 I curated the exhibition of contemporary Nicaraguan art in Havana *We are not memory* made up of works produced after the April 2018 demonstrations in Nicaragua. It was the first time that young Nicaraguan artists were presented in Cuba outside the state sphere. A few months earlier, on November 27, 2020, hundreds of young artists and intellectuals had staged the largest public demonstration in front of a ministry after the triumph of the Cuban revolution. Those same young people were the main audience of the exhibition *We are not memory*. Here I am interested in thinking about the curatorial practice as an opportunity to enable strategies in the face of the fear of “speaking” and the desire to “speak” about fear itself, outside the state space –in a context where the stateization of life is considerable– but with the State as the main protagonist of artistic practice.

Keywords: anthropology; Cuban art; politics; Nicaraguan art.

En enero de 2021 curé la exposición de arte nicaragüense contemporáneo *No somos memoria* en La Habana conformada por obras producidas después de las manifestaciones de abril de 2018 en Nicaragua. Era la primera que vez que se presentaban artistas jóvenes nicaragüenses en Cuba fuera del ámbito estatal. Unos meses antes, el 27 noviembre de 2020 había sido protagonizada por centenas de jóvenes artistas e intelectuales la manifestación pública más numerosa frente a un ministerio después del triunfo de la revolución cubana. Esos mismos jóvenes fueron el público principal de la exposición *No somos memoria*, a ellos fue dirigida.



Figura 1. Público en *No somos memoria*. Foto: Celia Irina González Álvarez.

No somos memoria fue una curaduría pensada a partir del diálogo con los artistas nicaragüenses vía online de julio a diciembre de 2020. La selección de obras surgió de la evidente ruptura social y afectiva que produjeron las manifestaciones ante el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) en abril de 2018, una que afectó a la ciudadanía nicaragüense y a los propios artistas como productores de representaciones culturales sobre su lugar específico. Abril de 2018 produjo más de 300 muertos no reconocidos por el gobierno sandinista, muchos de ellos estudiantes, calles cerradas por barricadas durante meses que fueron desmanteladas con la “Operación Limpieza” en la madrugada del 19 de julio para amanecer en una ciudad sin rastros de enfrentamientos y conmemorar el día del triunfo de la revolución sandinista.

Las obras llevadas a Cuba fueron producidas durante o después del 2018 en Nicaragua, al mismo tiempo el 2018 fue también un año de giro en la política cultural cubana y en las relaciones entre institución y artistas en el país.¹ Por tanto tomaré el 2018 como un año medular para la relación Estado-artista y artista-obra-exhibición pública en ambas naciones; me interesa pensar en la práctica curatorial como una oportunidad para habilitar estrategias ante el miedo a “hablar” y el deseo de “hablar” sobre el propio miedo, fuera del espacio estatal –en un contexto donde la estatalización de la vida es considerable– pero con el Estado como protagonista principal de la práctica artística. ¿Cómo atender prácticas artísticas que proponen formas no estatales de relacionamiento a la vez que tienen al Estado en el centro?

El control total de las relaciones de intercambio sociales, políticas, afectivas, económicas ha sido fundamental para sostener a un único Partido en el poder como legítimo durante décadas: el Partido Comunista de Cuba (PCC) por más de 60 años en Cuba y el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) desde el 2007 en Nicaragua. Por tanto para los Estados de Cuba y Nicaragua la producción de formas de relacionamiento no controladas por el Partido único son inaceptables. Las prácticas artísticas presentadas en *No somos memoria* y la propia práctica curatorial producida en La Habana produjo relaciones sin la intervención del Estado, aunque teniéndolo como protagonista, entre artistas

1 En 2018 fue aprobado el decreto-ley 349, rector de la política cultural cubana que legalizaba la censura en el medio artístico, habilitando inspectores para decidir que tipo de obra era aceptable o no, entre otras regulaciones que atentaban contra la libertad de expresión.

y ciudadanos en Nicaragua y entre artistas cubanos y nicaragüenses en La Habana; a estas me refiero como “formas no estatales de relacionamiento.”

Mi esfuerzo se concentrará en describir *No somos memoria* en una doble condición: como práctica curatorial y práctica etnográfica, en tanto proceso de larga duración, colaborativo, multisituado y multimedial pero sobre todo productor de relacionamientos no estatales para propiciar el espacio de diálogo performativo sobre “aquello de lo que no se habla.”

Como artista cubana y antropóloga me parecía fundamental conocer qué tipo de obra y en qué condiciones estaban produciendo los artistas nicaragüenses ante su contexto político específico, uno atado a la historia revolucionaria cubana. La revolución sandinista iniciada en 1979 y terminada en 1990 había sido conformada, en gran medida, con asesoramiento del Estado cubano, aún en el contexto de la Guerra Fría. Mi padre fue asesor militar en Managua, el padre del artista cubano Henry Eric Hernández fue asesor de la construcción, otros fueron maestros, asesores metodológicos para las escuelas de arte, artistas en misión internacionalista. Nuestros padres contribuyeron a la construcción del sandinismo durante los 80 a imagen y semejanza de la revolución cubana. Ahora nos tocaba a nosotros, los hijos, mirar a Managua en busca de un autoreconocimiento, para ubicar los últimos acontecimientos en relación a la región, para salir de una singularidad castrante que nos ha dejado sin referencias durante décadas.

Hasta el momento la relación entre cubanos y nicaragüenses había sido producida por el pacto entre ambos Estados. A pesar de haber estudiado arte en La Habana durante 9 años, haber sido profesora de arte durante cinco años y de haber desarrollado una carrera profesional que incluyó la participación en La Bienal de La Habana, evento que atrae artistas de la región, nunca había hablado con un artista nicaragüense. *No somos memoria* fue la oportunidad de comenzar ese diálogo fuera del ámbito estatal y con un nuevo escenario intelectual en la isla luego del reclamo de la escena del arte cubano al Ministerio de Cultura por la falta de derechos cívicos en noviembre de 2020.²

2 27N fue la comunidad que surgió después de la manifestación de la escena intelectual cubana frente al ministerio de cultura pidiendo libertad de expresión y la liberación de los miembros del Movimiento San Isidro detenidos la noche anterior.

Es así que la pretensión de este ensayo no es producir una comparación entre la escena del arte cubano y nicaragüense, sino comprender cómo un lugar etnográfico ha constituido al otro, a través de pactos estatales pero también a través de procesos afectivos y de relacionamiento que escampan de la presencia espectral de la imagen revolucionaria.

Las obras en *No somos memoria* no solo describen un contexto político y afectivo específico sino que habilitaron estrategias para propiciar un diálogo en dos niveles: entre los propios artistas cubanos tomando la oportunidad de comprensión de sí mismos al compararse –verse reflejados en– con un contexto cercano en la región –y al mismo tiempo, radicalmente distinto – y entre artistas de ambos países al conocer de la existencia los unos de los otros, tener la oportunidad de dialogar a través de la exposición y de la intervención conjunta del fanzine *Pánico*, una edición especial para Cuba.

En enero de 2021 ya habían transcurrido más de dos años de aquellos acontecimientos y habían sido producidas obras y exposiciones motivadas por la nueva situación del país. En estos momentos algunos de los artistas han decidido vivir fuera de Managua. Ahora la escena del arte contemporáneo nicaragüense está descentrada, dispersa y el terror ha ido en aumento luego de la reelección del presidente sandinista Daniel Ortega y las consecuente persecución y encarcelamiento de la oposición oficial y de cualquier persona que sea identificada como tal por los funcionarios estatales. Los nombres de los artistas nicaragüenses han sido sustituidos por seudónimos en este ensayo a petición de los propios artistas. Aún hoy ellos continúan viviendo en una situación de inseguridad y temen por las consecuencias de la divulgación de este texto abiertamente antigubernamental en una revista académica.

La mayoría de las obras expuestas en La Habana en 2021 no habían sido mostradas en Nicaragua o habían sido compartidas con un público reducido y a discreción, casi siempre sin aclarar créditos. Los artistas cubanos tampoco estaban informados de lo que sucedía en Nicaragua, sabían lo que habían dicho las noticias oficiales del PCC a favor del gobierno de Daniel Ortega y algunos conocían de la represión sufrida por los civiles. Las obras expuestas en *No somos memoria* fueron además una oportunidad de conocer los últimos acontecimientos ocurridos en Nicaragua y de su relación con la historia revolucionaria.

Durante los días de apertura de la muestra grabé la mayoría de las conversaciones y encuentros entre artistas y en relación con las obras. El 27 de enero

de 2021 fui detenida con violencia por la policía política en La Habana junto a 20 artistas, activistas e intelectuales. La policía decomisó nuestros móviles durante el tiempo de detención e interrogatorio y borró toda información de nuestros dispositivos. En lo sucesivo dejaré una nota cuando me refiera a diálogos e interacciones ocurridas durante la muestra que fueron borradas por la policía. Este evento ayudará a pensar cómo el intento de relacionamiento no-estatal entre cubanos y nicaragüenses es nuevamente atravesado por el Estado, esta vez a través de las imágenes, de aquellas consideradas ofensivas. Más que describir el acto violento del ofendido quiero comprender su significado en el contexto específico del intento de producción de relaciones. ¿Qué tipo de relación podría producir un evento no propiciado por el Estado entre artistas cubanos y nicaragüenses, antes solamente gestionada por sus gobiernos?

Curar en tres actos: estrategias ante el miedo

Aunque describiré y analizaré el proceso curatorial de *No somos memoria* es también mi interés ubicar esta experiencia curatorial en relación a otras dos exposiciones realizadas en Nicaragua: *Adoquinazo* de 2018 y *Telaplico* de 2021; para pensar cómo estos tres procesos curatoriales habilitan estrategias similares que responden a las condiciones de inseguridad y miedo ante la represión de Estado.

Adoquinazo fue una exposición curada por los artistas nicaragüenses Darling López y Mateo en el 2019, luego de las manifestaciones de 2018. Para esta exposición los curadores invitaron a los artistas a realizar sus obras utilizando hasta 300 adoquines proporcionados por el proyecto. Los adoquines son un elemento detonador de significados en la historia reciente de la nación nicaragüense, con sus calles y carreteras adoquinadas, han servido para construir barricadas en apoyo y en enfrentamiento al sandinismo en los últimas décadas. *Telaplico* fue una exposición realizada en abril de 2021 en Managua, curada por los artistas Ramón Alvarez, Félix Carril y Antonio Pacheco en repuesta al robo de las obras del artista cubano Luis Manuel Otero Alcántara y su encarcelamiento por la policía militar cubana durante el 8vo Congreso de Partido Comunista de Cuba (PCC). Los curadores/organizadores pidieron a los artistas que se apropiaran de obras de Luis Manuel a modo de restitución y réplica al robo policial de las originales.

En las tres exposiciones son habilitadas estrategias recurrentes por los curadores/artistas/organizadores ante el miedo a “hablar” y el deseo de “hablar” sobre el propio miedo. Primero, las exposiciones son realizadas en espacios seguros, probados, donde los propios curadores tienen total control del lugar y libertad para exhibir y tomar decisiones autónomas. Segundo, el público de las exposiciones es limitado y seleccionado, los nombres son organizados en listas y las visitas divididas en grupos pequeños, quienes asisten son conocidos, la confianza en la complicidad del público es fundamental. Tercero, no hay divulgación previa a la inauguración, ni promoción posterior pero sí hay un esfuerzo considerable dirigido a documentar el evento e incluso en diseñar páginas web como plataforma para dejar ordenados los resultados de la exposiciones: obras, textos, imágenes de los encuentros, carteles no divulgados. Entonces, son muestras realizadas con la intención de decir algo relevante al futuro, aunque deben permanecer en silencio en el presente. Sin embargo, en estas páginas web no aparecen los nombres de los artistas, por tanto las obras son anónimas y el link de acceso es compartido a discreción con los interesados de confianza. Cuarto, cada exposición tuvo un elemento detonador –sobre el cual giró la propuesta de las obras exhibidas– que propició el espacio de diálogo performativo sobre “aquello de lo que no se habla”. En *No somos memoria* y *Telaplico* fue la exhibición de las obras de artistas nicaragüenses en La Habana y viceversa lo que permitió hablar de sí mismos utilizando al otro/mismo regional como espejo.

Aunque el ánimo de estas exposiciones era antigubernamental, los diálogos producidos y las obras mismas como detonadoras de esos diálogos pensaban en la posición del miedo en las relaciones diarias, en el lugar del artista/ciudadano respecto a la historia revolucionaria y en la gestión de la violencia heredada en el presente más que en la descripción del acto represivo. Los artistas, curadores y público no se concentraron en posicionarse a partir de las únicas dos opciones de la narración política polarizada: izquierda “revolucionaria”, “anticapitalista” o derecha “conservadora”, “desarrollista”. Tampoco se trató de ubicar al Estado como agresor y al artista como víctima, se trataba de intentar gestionar la violencia colectiva sistemática, eventos en los que la mayoría se ha encontrado alguna vez en posición de víctima y otra de victimario. La división entre familia y Estado es otra a ser problematizada para pensar en *No somos memoria* como curaduría y espacio de diálogo performativo. Para nuestra generación, los nacidos en los 80, nuestra familia ha sido área de

afecto al mismo tiempo que productora de Estado, “mi familia es sandinista”, me dijo el artista nicaragüense Mateo durante nuestra primera conversación.

En *Life and words: violence and the descent into the ordinary* la antropóloga india Veena Das (2007) está interesada en describir la gestión de la violencia en la vida diaria y en la problematización del dualismo víctima/victimario ante la violencia de Estado: “Los límites que se trazan alrededor de quienes ejercen la violencia colectiva entre sí pero que continúan habitando el mismo espacio son más sutiles” (Das, 2007, p. 37, traducción propia). Para Das espacio comparado y distancia temporal del evento de violencia parecen borrar la división entre Estado opresor y pueblo oprimido (Das, 2007, p. 35). El evento violento se vuelve parte de la vida diaria pero no como resultado del pasado sino que incorporado en transformación progresiva: “[...] Cuando la violencia deviene tan incorporada al tejido social que se vuelve indistinguible de lo social” (Das, 2007, p. 39, traducción propia). No se trata de pensar al Estado como una abstracción sino que encarnado en funcionarios, militares, asesores, agentes, personas con familia, vecinos, amigos, que durante el evento violento son protagonistas de la contienda pero más tarde continúan conviviendo con el resto. Pienso, por ejemplo, en la amistad de mi padre, quien fue parte del comité para la identificación de militares a ser ajusticiados después del triunfo de la revolución cubana en 1959, con dos vecinos hijos de fusilados como resultado de los juicios sumarios producidos por aquel comité. Luego de 64 años de aquellos juicios y en la convivencia diaria del barrio el límite entre opresor estatal y víctima ha comenzado a desdibujarse ¿Cómo la práctica artística posibilita problematizar acontecimientos descritos habitualmente desde dualismos ideológicos también violentos?

Mi esfuerzo se concentrará en describir *No somos memoria*, primero porque de las tres exposiciones *No somos memoria* fue propuesta y curada por mí en La Habana, mi participación como artista, curadora, etnógrafa y enlace con el arte nicaragüense contemporáneo, me permite hablar desde la experiencia del trabajo de campo realizado entre enero y junio de 2021. Segundo porque considero que *No somos memoria* es un proceso de enlace entre *Adoquinazo* (2019) y *Telapalico* (2021), surgió como consecuencia de las experiencias post 2018 de los artistas nicaragüenses y tuvo como referencia la exposición *Adoquinazo*, a la vez que detonó una mayor cercanía entre las escenas del arte cubano y nicaragüense propiciando la realización de la exposición *Telapalico* en abril de 2021.

La curaduría, una decisión metodológica

La curaduría ha sido incorporada como estrategia metodológica por antropólogos interesados en las prácticas y procesos del arte contemporáneo en los últimos años. Mientras que la figura del curador ha ganado considerablemente en protagonismo con el aumento de bienales, centros de arte, fundaciones, pasando a ser una referencia para diferentes campos del conocimiento en su papel de mediador, investigador y productor de relaciones (Enwezor, 2015). A la vez la figura del curador como la del etnógrafo ha perdido su singularidad creando un estado de dislocación epistémica: se puede hacer curaduría sin identificarse como curador o etnografía sin reconocerse antropólogo (Sansi, 2020).

Los antropólogos interesados en arte contemporáneo se han acercado a este campo desde dos lugares principalmente: para hacer una antropología sobre el arte o para repensar su trabajo y práctica como antropólogos a partir de las posibilidades experimentales del arte contemporáneo. Esta segunda posición es asumida por autores como Marcus (2010), Elhaik (2013, 2016), Sansi (2020), Ssorin-Chaikov (2013) en su acercamiento a la práctica curatorial interesados en curar y en la experimentación etnográfica para revitalizar el trabajo de campo. Mientras que los artistas y curadores interesados en propiciar acontecimientos más que en la producción de objetos ha ido en aumento desde su identificación por Hal Foster (1996) en “El artista como etnógrafo”.

La práctica curatorial como procesos de larga duración, site-specific y sostenida en la investigación se acerca a la práctica etnográfica, cada vez más involucrada con sujetos, objetos y acontecimientos localizados en más de un lugar, en movimiento. Se trata por tanto de una antropología contemporánea que más que ir en busca de la alteridad radical inmóvil geográficamente investiga sujetos en tránsito, tan viajeros como el propio antropólogo, conformados tanto por la movilidad de sus cuerpos como por la de la información, imágenes, representaciones con la que se identifican (Sansi, 2020). Es así que antropólogo y curador en sus prácticas producen narraciones multisituadas a través de procesos colaborativos y de larga duración sostenidos por la investigación.

Presentarme como artista y curadora interesada en realizar una exposición de arte nicaragüense en La Habana fue una oportunidad de entrar a campo, no solo desde el lugar del investigador que demanda información sino proponiendo trabajar en colaboración para visibilizar obras que en su mayoría no habían sido

mostradas. Es decir, la práctica curatorial implicaba no solo atender las conexiones entre las obras nicaragüenses post 2018 sino a aquellas que posiblemente se producirían con los artistas cubanos, ahora público, interesados en dinamizar el ámbito cívico, demandando derechos al Estado, sobre todo libertad expresión.

No somos memoria se trató de una labor de mediación ante una historia comenzada e interrumpida por el Estado que involucró a sus ciudadanos ideológica y afectivamente –una identificación entre ser cubano y nicaragüense con ser revolucionario– para construir a Nicaragua utilizando de referencia a Cuba, a su vez ya soviética.

En la introducción a *Anthropology in the margin of the state* Veena Das y Deborah Poole (2004) describen un Estado constituido también por sus propios márgenes, no se refieren solamente a territorios sino a prácticas aprendidas desde una posición de ilegalidad/legalidad. Los ejemplos etnográficos presentan situaciones y personas constituidas en márgenes legales y estatales, donde la ley es ejecutada a través de prácticas irregulares aprendidas por la población. No se trata de situaciones excepcionales y pasadas sino de cómo acontece la vida diría en regiones donde supuestamente el Estado no acaba de asumir el control. Sin embargo, el interés no es encontrar poblaciones pre-estatales –la nostalgia por la alterativa a la vida moderna– sino comprender cómo el Estado participa de formas de ilegalidad para sostenerse, a la vez que dichas prácticas lo reconforman constantemente.

En el caso cubano el Estado ha sido construido como una “alternativa al capitalismo”, se trata de un Estado al margen ideológico más que legal. Si la antropología ha mirado al otro-primitivo-natural en busca de vestigios de sistemas pre-estatales, en el caso cubano, el intelectual de izquierda –en complicidad con los dirigentes estatales– ha buscado y contribuido a la construcción de un Estado alterno a la hegemonía del capitalismo. El Estado cubano sostenido por una retórica de la alteridad, es el que se presenta al margen y no su población. Por tanto, como Estado alterno, es también víctima nunca victimario, un buen salvaje por definición y aquellos que se oponen a este, también por definición, apoyan el sistema hegemónico. Así el Estado cubano produce a un enemigo que apoya al sistema hegemónico del capitalismo, reservando el lugar de alternancia para sí mismo.

Nicaragua desde 1979, y posiblemente desde antes, ha mirado a Cuba intensamente, le sirvió de espejo para construirse de forma intencional. Con la revolución

sandinista Nicaragua también pasó a conformar esa franja regional ideológicamente alterna. Sin embargo, el punto de referencia fundamental, la fuente originaria del ánimo revolucionario siguió siendo Cuba. Hacer una exposición de artistas nicaragüenses en La Habana y no al revés, fue entonces, metodológicamente estratégico, se trataba de voltear el espejo. Ahora éramos los cubanos quienes teníamos algo que comprender sobre nosotros mismos mirando a Nicaragua, específicamente a sus artistas, esta vez sin la mediación del Estado.

No somos memoria en Avevez Art Space

La exposición fue realizada en Avevez Art Space, sala de exhibición y hogar de Solvig Font y su hijo Mauricio. Ubicamos las obras en el espacio doméstico: sala, comedor, cocina y las dos habitaciones. La decisión de curar esta exposición en un espacio privado es fundamental y no arbitraria. Primero, La Habana era una ciudad cerrada, donde se hacía imposible programar evento alguno, pero sobre todo, era impensable traer una exposición como *No somos memoria*, cuestionadora del gobierno de Daniel Ortega, a un espacio institucional, es decir del Estado, dirigido directamente por cuadros del Partido Comunista de Cuba (PCC). Segundo, Solvig Font fue una cómplice fundamental de este proyecto, ella fue una de las 30 personas que entraron a reunirse con los funcionarios del ministerio de Cultura el 27 de noviembre de 2020. Desde el 2018 fue también parte del grupo de artistas, gestores y curadores que pedían la no aprobación y luego derogación del decreto ley 349.³ En esta tarea de más de dos años de reclamo al Estado a través de sus instituciones culturales Solvig Font se convirtió en parte y colaboró en la conformación de una comunidad artística interesada en una movilización cívica, en principio, en el reclamo de libertad de expresión. Avevez Art Space fue el espacio seguro que posibilitó la realización de la curaduría de *No somos memoria*.

3 El decreto Ley 349 fue aprobado en noviembre de 2018 y consiste en una nueva política cultural que permite inspeccionar eventos artísticos, decomisar bienes, el cierre de espacios y el retiro de obras en caso de no seguir las normas de dicho decreto, por ejemplo el cumplimiento de las “buenas costumbres”.



Figura 2. Solvig Font y Celia González. Foto: Celia Irina González Álvarez.

No somos memoria estuvo dividida en 5 espacios de exhibición siguiendo la distribución del hogar de Solvig Font: sala, pasillo, habitación 1, habitación 2 y cocina. La mayoría de las obras expuestas eran videos –por razones logísticas exhibir video no implica el traslado de un objeto físico aunque demandó 5 video proyectores y misma cantidad de reproductores, lo cual fue un reto técnico importante en La Habana durante la pandemia-. La distribución de las obras en el espacio estuvo relacionada con las especificidades técnicas de las obras, sonido y duración pero sobre todo con la propuesta de una narrativa a través de obras que constantemente conectaban pasado –la memoria de experiencias heredadas más que vividas– y presente –el horror demasiado cercano, complejo de articular–.

En la sala justo al lado derecho de la puerta de entrada ubicamos una pequeña zona de proyección donde rodaban en loop 5 videos cortos, de menos de 5 min: *El año que vivimos en resistencia* (2020) de Mateo, *Oración contra dictadura* (2020), *Todo lo grabé* (2018) y *A Leonel Rugama* (2019) de la artista Milena García, *Meditación* (2020) de Darling López y *ORMU* (2020) de Flores de la Guerra.



Figura 3. Proyección en la sala. Foto: Celia Irina González Álvarez.

El año que vivimos en resistencia (2020) está conformado por un grupo de entrevistas realizadas por el artista a ciudadanos nicaragüenses dispuestos a contar sus experiencias durante las manifestaciones de 2018. Para Mateo se trataba de escapar de los bandos que han conformado la nación en las últimas décadas, condenando a unos y legitimando a otros: izquierda-derecha, rojo-azul, sandinista-contra, gobierno-antigobierno:

Estaba haciendo un proyecto que tiene que ver con el cuidado de la memoria, estaba entrevistando gente sobre la experiencia del 2018. Empezó así, primero hablando de las experiencias de las personas en el 18, tratando de utilizar el relato individual o la experiencia individual porque una de las cosas que me preocupa mucho de todo esto, es que los relatos están a la orden del día, pues y absolutamente parciales, pues. Eso es uno de los grandes problemas que tiene ahorita Nicaragua, los dramas personales no existen, o estás en el gran paquete del gobierno o estas en el gran paquete de la oposición y no hay nada más. En el 18 era muy mal visto que una persona dijera no estoy de acuerdo con esto pues, o porque me siento mal porque están pegando tiros frente de mi casa.⁴

4 Entrevista a Mateo vía online en noviembre de 2020, Ciudad de México-Managua.

¿Cómo aquellos que no estaban interesados en ubicarse en un bando u otro habían vivido sucesos que rompieron radicalmente y de forma incomprensible la vida diaria? Para Mateo no se trata de describir el evento violento sino de comprender y sobre todo registrar, cuidar de los efectos en aquellos ciudadanos que han quedado anulados por una narración totalizante a la que han quedado subordinados. Mateo nos propone escuchar aquello que no se debe decir, sobre todo, hace eso, un trabajo de escucha atenta e intencional:

Había una dinámica en la cual la gente empezaba hablar y después yo empezaba a dibujar. Al principio nació por la necesidad de protección de identidad, me interesaba el retrato pero me interesaba un retrato un poco más impresionista de la gente.⁵

Me interesa la incorporación del dibujo como parte de la metodología de trabajo asumida por el artista para cuidar del informante que se ha atrevido a hablar, confiando en la discreción del escucha, al mismo tiempo que para observar con atención a aquel que habla. El acto de dibujar implica mirar muchas veces y traducir a un plano bidimensional lo observado. Dibujar exige una toma de decisiones de forma inmediata, en el acto, por tanto, está ahí traducida a imagen la mirada contingente de Mateo como observador intencional. Además Mateo escogió como técnica el dibujo a pastel, una que le permite “soltar la mano”, realizar un dibujo ágil, posible de terminar durante la entrevista. La capacidad expresiva del pastel escapa de la descripción mimética para concentrarse en la “impresión” de aquel que dibujo, alguien que también vivió los eventos violentos de 2018 y escucha ahora para cuidar la memoria pero también para producir comunidad teniendo al video como dispositivo aglutinador de experiencias dispersadas ante la violencia y el miedo.

El año que vivimos en resistencia es entonces el resultado de una escena de encuentro que no queda explicitada sino que ha debido de ser traducida ante las condiciones particulares del proceso de trabajo y sus intenciones: abandonar un discurso en el que el Estado es protagónico, recibe apoyo o

5 Entrevista a Mateo vía online en noviembre de 2020, Ciudad de México-Managua.

rechazo, para concentrarse en los efectos individuales de la violencia colectiva y sistemática.

Mateo subió los videos de *El año que vivimos en resistencia* a una página web sin autores, respondiendo a esa posición en contradicción: compartir las experiencias sobre el 2018, hablar de los sucesos, a la vez que temiendo al habla, a compartir, procurando el cuidado de sí mismo y de los demás involucrados, entrevistados y colegas colaboradores con la realización del video.

Ubico los efectos del miedo al habla en dos dimensiones, por un lado como detonador de la búsqueda de metodologías en la práctica artística, para propiciar la escena de encuentro con la imagen como dispositivo de registro o como mediadora. Por otro como elemento productor de contradicción, en tanto existe un ánimo de parte de los artistas de “cuido de la memoria” producida por los efectos de la violencia y el miedo, al mismo tiempo que son tomadas todas las medidas para controlar la divulgación de las imágenes y sobre todo el nombre de los autores: no firmando las obras, no incluyendo nombres en las páginas web o más radicalmente decidiendo no mostrarlas a ningún tipo de público.

Mi entrada a campo en la escena del arte nicaragüense fue en línea, me presenté como artista visual –la carrera a la que más tiempo he dedicado– y encontré que siendo cubana, joven y artista lograba la posibilidad de empatía política y profesional. Sin embargo, algunos artistas decidieron pasar la responsabilidad a otros de narrar la experiencia con proyectos colectivos post 2018, ante el “no saber hasta donde decir” cuando el contar implicaba mencionar el nombre de otros colegas involucrados. Mateo fue uno de los artistas que asumió la responsabilidad de contarme:

Al final uno se emociona hablando de las cosas pero realmente es que todos hemos tenido como esta cosa de no sabemos hasta donde podemos hablar. Entonces, hay un tema como de cuidado, no se si eso te ha pasado con otros pero en el caso de nosotros eso ha salido pues porque creo que al arte lo están dejando de último pero sí ha habido en otros artistas acosos, amenazas, un montón de cosas. Entonces yo me imagino que eso fue pues: que te cuente Mateo. Pero bueno mira, entonces, te voy a hacer todo el cuento.

Oración contra dictadura (2020), *Todo lo grabé* (2018) y *A Leonel Rugama* (2019) de Milena García formaron parte de la lista de reproducción de la sala en *No somos memoria*. Son tres obras realizadas post 2018 directamente relacionadas con las manifestaciones de abril de ese año aunque acudiendo a diferentes niveles de descripción.

Todo lo grabé es la apropiación de una transmisión en vivo de uno de los acontecimientos más divulgados y traumáticos de 2018, una familia quemada dentro de su propia casa debido al fuego policial. Este evento es también narrado por una de las entrevistadas en *El año que vivimos en resistencia* de Mateo. En el afán de habilitar estrategias para la comprensión de los efectos de la violencia, la brutalidad del acontecimiento es doblemente narrada por los artistas. Es revisado como momento cumbre del acto violento, la muerte de los niños se hace insoportable pero lo es aún más que el hecho ocurriera frente a la autoridad policial inmutable. Milena sustituye la imagen del video por un plano blanco, el exceso de luz que no deja ver, el horror híper-expuesto, observar mientras mueren otros, todos cómplices, todos víctimas. Al final del audio, quien transmite dice: “este video lo están viendo 7 mil personas, todo lo grabé” ¿Cómo dividir entre víctimas y victimarios?

En año que vivimos en resistencia y *Todo lo grabé* son el registro de un acontecimiento y sus consecuencias fuera de la narrativa revolucionaria o contrarrevolucionaria producida por el Partido único. Son imágenes insoportables para el discurso estatal porque se han atrevido a habilitar un lugar distinto al binario, a aquella imagen incurable de la nación nicaragüense: la revolución sandinista que se niega a ser restituida. Estoy pensando aquí una revolución como imagen de pensamientos, no como hecho histórico y no como cualquier imagen sino que como una que se niega a ser curada, remediada (Elhaik, 2016).

Aunque el cartel de la exposición anunciaba 15 de enero, decidimos Solvig Font y yo inaugurar antes, primero previendo un posible cierre de la exposición utilizando la entrada a fase 1 de la cuarentena en el país como justificación y segundo porque era probable que las restricciones de movilidad en la ciudad aumentarían. Desde el 10 de enero habían prohibido la circulación de vehículos después de las 9pm y el 13 de enero habían establecido un toque de queda de 9pm a 5pm y estaban prohibidas las aglomeraciones en lugares públicos.



Figura 4. Cartel *No somos memoria sin nombres*. Foto: Celia Irina González Álvarez.

El 13 de enero en la mañana estaban citados artistas involucrados con el 27N⁶ y el Movimiento San Isidro (MSI)⁷ interesados en intervenir los fanzines *Pánico* 1 y 2.

-
- 6 El 27N es una comunidad de intelectuales surgida luego de la manifestación frente al Ministerio de Cultura y reunión con funcionarios de dicho ministerio el 27 de noviembre de 2020.
- 7 El Movimiento San Isidro surgió como iniciativa de un grupo de artistas, entre ellos Luis Manuel Otero y ONMI Zona Franca para pedir la no aprobación del decreto ley 349. MSI organizó la Bial 00 en 2018 en alternativa a la Bial de La Habana y su sede fue el lugar de acuartelamiento de los huelguitas de noviembre de 2020 en demanda de derechos cívicos.

La primera visita que recibimos fue la de la artista Sandra Ceballos, una de las más importantes de la escena del arte cubano por su obra y debido a su labor como gestora de *Espacio Aglutinador*, primera galería independiente de Cuba, abierta en 1994 junto al artista Ezequiel Suárez.

Sin anunciarlo Sandra Ceballos decidió realizar una visita performativa a *No somos memoria*. Mientras comenzaba a explicar las primeras obras de la exposición Sandra Ceballos se quitó la blusa quedando visible el sostén donde había escrito con un permanente negro “Esta no es mi talla”. Al mismo tiempo que repetía “esta no es mi talla”, “nada es mi talla, no encajo en ninguna parte.”



Figura 5. Sandra Ceballos, performance *Esta no es mi talla*.

Foto: Celia Irina González Álvarez.

La palabra talla se utiliza en el lenguaje coloquial en Cuba como sustituto de “cosa” o “situación”. En este contexto “esta no es mi talla” remitía a “esta no es mi forma de hacer las cosas” o “no me interesa involucrarme con esto” y al mismo tiempo tenía la lectura literal de la talla de sostén “esta no es mi talla de sostén”, no es mi tamaño, no es lo mío. En sostén y con un cubrebocas negro que hacía su imagen más cercana a una performatividad anárquica, Sandra Ceballos visitó la exposición. Sandra Ceballos ha sido una figura irreverente ante la estatalización de las relaciones entre artistas, gestores, curadores o críticos.

Sandra Ceballos como creadora y gestora de *Espacio Aglutinador* sufrió censuras y experimentó actos represivos de diversas formas, al ser un espacio de exhibición que no hacía pactos con el Estado. Ahora Sandra Ceballos convertía su visita a *No somos memoria* en una oportunidad para ejecutar una declaración performativa: no soy parte y no me siento identificada con esta situación o simplemente no soy parte de ningún gremio, comunidad, no encajo en ningún proyecto o postura política.

Ante *Transfiguración*, serie de dibujos a lápiz sobre cartulina del artista nicaragüense Noel de la Cruz, Sandra Ceballos comenzó su visita performativa a *No somos memoria*. Mientras Sandra Ceballos se presentaba como figura outsider ante el escenario político y artístico cubano Noel de la Cruz representa la imagen de forma de un humano. Un rostro de forma progresiva avanza hasta convertirse en una imagen borrosa, amorfa, en la que es casi indistinguible identidad alguna. Esta obra sencilla, sugerente más que directa, fue censurada en el Instituto Nicaragüense de Cultura (INC) por representar una postura en contra del gobierno. La respuesta gubernamental ante *Transfiguración* es síntoma de una mirada alerta, que sospecha de todos y que le interesa mucho el tipo de representación que acompaña al Estado.



Figura 6. Dibujos de Noel de la Cruz. Foto: Celia Irina González Álvarez.

El Instituto Nicaragüense de Cultura fue creado por la revolución sandinista en los 80 y ahora ha sido retomado como espacio de apoyo al gobierno de Daniel Ortega, con exposiciones dedicadas a la figura del héroe Augusto César Sandino, por ejemplo. Alegorías revolucionarias donde el héroe es un hombre intransigente, inamovible, seguro, una representación de la nación masculinizada y vertical. *Transfiguración* propone un humano ambiguo, inestable, deforme, inconsistente, para el gobierno atento a los símbolos exhibido en sus instituciones estas son imágenes inaceptables. Aunque no hay en *Transfiguración* una referencia directa a las manifestaciones de 2018, fue intención del artista pensar la persona involucrada en estos eventos de violencia y los efectos en su identidad ¿En qué se transformó el ser nicaragüense después de las demostraciones de violencia de abril?

En el 2018 que empezó la crisis sociopolítica, siempre se criticaba pues y se cuestionaba la falta de libertad de expresión, de pensamiento y al estallar todo esto fue una sorpresa para nosotros la capacidad de violencia que tenemos o que se generó en ese momento. Yo vi ese proceso como una pérdida de identidad, como una deformación de la persona, como una desintegración y en todo el proceso está la idea del cuestionamiento y de poner la obra casi como un test proyectivo pues, donde creo un juego con la mirada, donde por una parte está la pieza que te observa y es observada pero funciona como un test pues. Al final uno ve lo que uno es, es como un reflejo de uno mismo, entonces puedes ver un monstruo o una fotografía movida pero siempre está la idea del monstruo imaginario en la obra. Entonces, de hecho me hicieron un llamado de atención porque sonaba a una postura política en contra del gobierno.⁸

El gobierno supo leer las intenciones de Noel, su necesidad de poner en cuestión quiénes eran a partir de 2018, quiénes serían en el futuro. En principio hubo discreción en el relato de Noel durante nuestra primera conversación, luego comenzó a contarme la complejidad de su posición. Trabajaba para una institución pública que respondía a las políticas del gobierno, educar jóvenes

8 Entrevista a Noel de la Cruz vía online en noviembre de 2020, Ciudad de México-Managua.

artistas y a la vez lidiar a través de su obra con la capacidad del Estado para generar violencia era una dualidad que lo mantenía en constante tensión.

Noel de la Cruz y Sandra Ceballos respondían al lugar en el que habían sido ubicados por el Partido único como intelectuales descentrados. Por un lado Noel aún intentando un espacio de diálogo desde las instituciones estatales, por otro Sandra como directora de su propia galería, ya convencida de la posición inamovible de la narrativa totalizante del Partido. Ambos habitaban ese lugar outsider al que es relegado el artista cuando rechaza el pacto entre intelectual y Estado total.

También en la sala de Avevez Art Space fue ubicado el video-performance *Marimba sangrienta* (2019) del artista Flores de la Guerra. Para esta obra Flores trabaja con elementos que conforman la tradición cultural nicaragüense, aquella con la que se identifica y folkloriza la nación. Flores tocaba la marimba instrumento musical indígena mientras utilizaba la máscara de viejo, un personaje recurrente en la tradición indígena-criolla nicaragüense. La canción interpretada por Flores en la marimba era Ave María, la preferida del presidente Daniel Ortega, mientras percutía el instrumento el cuerpo de Flores se iba cubriendo de sangre ubicada en el mismo. Flores ha estado trabajando con la simbología del monumento como representación del poder a ser desmantela o subvertida desde el 2014. Sin embargo, en *Marimba sangrienta* acude a elementos culturales más que monumentales para pensar en esa apropiación violenta a la vez que eclética, incoherente, conservadora a la vez que de izquierda que encarna la figura de Daniel Ortega.

La política cultural del actual gobierno de Nicaragua es explícita en la relación identidad – tradición – ideología: eres nicaragüense en tanto eres indígena y sandinista. La cultura pasa a ser la oportunidad de apuntalar la retórica gubernamental, no desde una posición dinámica, una cultura en construcción que repiensa a sí misma, sino una muerta, folklorizada, inamovible. Flores en *Marimba sangrienta* enfatiza esta relación simbólica entre caudillo y tradición raptada, utilizada para justificar la violencia de Estado contra los ciudadanos: la agresión a una población que disiente del gobierno y por tanto no reconoce la tradición cultural. La tradición patrimonializada es ubicada como instrumento simbólico para atentar contra aquellos que la viven de forma dinámica, en transformación. La máscara un elemento fundamental en la tradición indígena criolla nicaragüense, es reconocida por Flores en el Güegüense, ese personaje que

aprende a transmutar para salvarse ante el poder colonial: “somos muy güegüenes”. Decir con máscaras para no dejar de decir pero no exhibirnos mientras lo hacemos, la exigencia de honor, el “dar la cara”, se convierte en un lujo imposible para la población indígena destinada seguir órdenes o perecer.

En una de las habitaciones de Avevez Art Space, generalmente utilizada como dormitorio por Solvieg, proyectamos *Mordaza* una obra de 2018 de Martha Margarita, artista y productora de cine. La artista estaba en la escuela de cine de San Antonio de los baños, La Habana, cuando ocurrieron las manifestaciones de abril de 2018 en Nicaragua. *Mordaza* convoca la reflexión sobre la herencia del terror, cómo recordamos situaciones de violencia que no hemos vivido pero que han sido narradas por nuestros padres y abuelos y que nos han enseñado a vivir en el miedo. Martha Margarita pidió a varias estudiantes mujeres de la escuela de cine de Chile, Brasil, Argentina, Nicaragua que contaran sus miedos heredados a través del relato familiar. Estos testimonios sonoros fueron montados sobre imágenes grabadas por la gente con sus móviles el 2018 en Managua y con imágenes de archivo de las guerrillas durante la revolución sandinista de 1979. Dos actos de terror colindantes, solapados, heredados, el primero heredado a través del relato familiar, no el épico reconocido de forma oficial sino el afectivo, el doméstico y el segundo vivido de forma directa, una consecuencia del otro, uno encubado por el otro. *Mordaza* funciona como dispositivo de condensación de significados para producir nuevas relaciones que escapen a las estatalizadas, a las impuestas a través de actos de terror.

Martha Margarita aún no ha mostrado la obra de forma pública en Managua, solo en proyecciones privadas y sin los créditos de quienes trabajaron ella. Permitirme mostrar *Mordaza* en La Habana fue un acto de confianza de Martha Margarita hacia mí como curadora, antropóloga y artista, colega reconocida también en el terror heredado descrito en *Mordaza*.

La repetición es fundamental para pensar en la herencia del terror en *Mordaza*, el terror instaurado a partir de acontecimientos sistemáticos que inhabilitan la posibilidad de existir fuera de la experiencia totalitaria producida por el Estado. *Marimba sangrienta* y *Mordaza* piensan en la historia heredada como propia y ajena a la vez, una narración que no los prevé como posibilidad cívica insistiendo en reproducir imágenes incurables, totales (Elhaik, 2016), donde el artista se le asigna el único papel de reproductor de la realidad-ficción dictada por el Partido (Todorov, 2022).

Pánico 1 y Pánico 2

Al mismo tiempo que Sandra Ceballos realizaba su visita performativa a *No somos memoria* llegaron otros artistas miembros del MSI y el 27N. Habían sido invitados de forma directa por Solvig y por mí en la mañana del primer día de exhibición para intervenir los fanzines *Pánico 1* y *Pánico 2* los artistas Julio Llopiz, Henry Eric Hernández, Luis Manuel Otero y el rapero Maykel Osorbo, Sin ponerse de acuerdo los Henry Eric Hernández y Luis Manuel Otero asumieron el papel de censores de los textos escritos en *Pánico 1* y *Pánico 2*. Ambos tacharon palabras consideradas inapropiadas, inadmisibles para la retórica estatal, Luis Manuel Otero decidió incluso agregar las palabras sustitutas adecuadas: revolución, mercenario, terrorista, recurrentes en las noticias de aquellos días para referirse a los artistas, identificando a miembros del MSI como enemigos. Se trató de una transformación hacia la norma, lo normalizado por el texto estatal y hacía el estereotipo nacional: “el cubano negro tomador de ron, divertido”, para eso agregé pedazos de una etiqueta de Havana Club al fanzine que intervenía. Los videos de las intervenciones de los fanzines así como el video del performance de Sandra Ceballos fueron borrados por la policía.

Por otro lado Maykel Osorbo intervino sus *Pánicos* con letras de canciones de rap. Para Maykel Osorbo el rap ha sido una forma fundamental de irreverencia que ya en ese momento le había costado la cárcel, en particular por protestar contra el decreto ley 349 a través de una improvisación en vivo. Como artistas negros, no graduados de escuelas de arte, Maykel Osorbo y Luis Manuel Otero eran doblemente estigmatizados y reprimidos por el Estado, habían sido hasta ese momento los únicos artistas encarcelados –no solo detenidos– presentes en *No somos memoria*.

El artista Julio Llopiz decidió pegar a los *Pánicos* libretas de abastecimiento, ese elemento que ha sido parte fundamental de la economía doméstica del país y que para Llopiz era una forma de sintonizar con los artistas nicaragüenses, de explicar Cuba y una forma de relacionamiento entre ciudadanos diseñada por el Estado, el consumo regulado.

La revista-fanzine *Pánico* era la última publicación a la que se había dedicado el grupo X-Mácula. Para *No somos memoria* produjeron una edición especial que debía ser intervenida por los cubanos en La Habana y entregada al público. El grupo X-Mácula –antes Mácula– es el último colectivo de artistas creado por

Ramón Álvarez. Luego de 2018 los integrantes de Mácula cerraron el espacio y dejaron de convocar a eventos por seguridad.

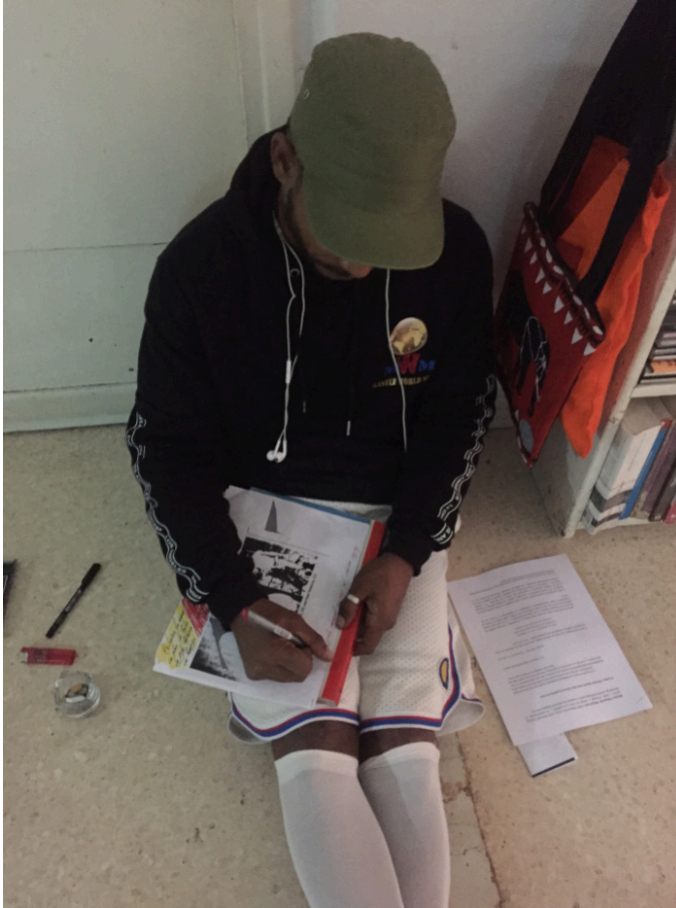


Figura 7. Maykel Osorbo del MSI interviniendo el fanzine *Pánico*.

Foto: Celia Irina González Álvarez.

Pánico contenía poemas, dibujos y declaraciones dedicadas al MSI y al 27N. Los artistas en Managua ya habían impreso una primera edición y la habían intervenido, esos ejemplares continúan en Nicaragua. En La Habana el ejercicio terminaba cuando la comunidad de artistas cubanos intervenía los fanzines con

textos, dibujos, objetos y eran entregados al público. Sin embargo, los artistas del MSI y 27N se reconocieron en los fanzines, habían dibujos que recreaban fotos grupales de ellos, habían un poema en el que contaba que el acento de los torturados en Nicaragua era el acento cubano.

Los fanzines fueron intervenidos por los miembros del MSI y 27N para ser devueltos a los nicaragüenses, fueron dedicados a ellos. *Pánico* se convirtió en el espacio/objeto físico de diálogo entre las dos comunidades, escena de encuentro entre la comunidad artística nicaragüense y la cubana, fue el papel del fanzine dispositivo de relacionamiento. *Pánico* no explica nada, sus textos e imágenes intervenidas, son garabatos, tachaduras, notas escritas a mano. No es un testimonio es información dispersa y disruptiva.



Figura 8. Fanzine *Pánico* intervenido. Foto: Celia Irina González Álvarez.

En la segunda habitación de Avevez Art Space proyectamos dos videos de Elyla “Yo *no tengo miedo de tanta realidad” de 2018 y “Ni azul ni blanco ni rojo ni negro” de 2018. Ambos son documentaciones de performance realizados durante el exilio de Elyla en San José, Costa Rica, Ciudad de México y finalmente San Francisco. Elyla era estudiante de antropología en la UNAN en Managua cuando comenzaron las manifestaciones de 2018, logró exiliarse en Costa Rica.



Figura 9. Proyección de la obra de Elyla. Foto: Celia Irina González Álvarez.

En su performance *Yo *no tengo miedo de tanta realidad* Elyla transita por la ciudad hasta llegar a la embajada de Nicaragua en San Francisco, EUA, –ciudad donde se encontraba durante su exilio– escoge el 19 de julio de 2018, aniversario de la revolución sandinista, para realizar su acción. Frente a la embajada nicaragüense Elyla suelta 300 hormigas, respondiendo a la misma cantidad de muertos durante las manifestaciones de 2018. Al mismo tiempo los nombres de los asesinados en abril de ese mismo año interrumpen el poema de la Vicepresidenta Rosario Murillo *Tengo miedo de tanta realidad* (1985), texto literario donde las hormigas son la peor pesadilla de la autora. “El 19 de abril de 2018, Murillo se refirió a todos los manifestantes y voces disidentes como “diminutos y pequeños”, tal como en su poema se refiere a las hormigas. Desde entonces, las hormigas fueron adoptadas como un símbolo de resiliencia y resistencia.”⁹

9 Fragmento de la descripción de *Yo *no tengo miedo de tanta realidad* presentada junto a la obra en *No somos memoria*.

La obra de Elyla provocó un diálogo entre el músico Maykel Osorbo y el artista visual Luis Manuel Otero –ambos artistas permanecen presos actualmente, condenados a 9 y 5 años respectivamente– sobre el uso de la bandera en el arte. Luis Manuel Otero le explicaba a Maykel Osorbo que la bandera era un símbolo cliché, evitado por casi cualquier artista, manido y cargado de nacionalismo, demasiado explícito y que es el Estado el que fuerza a los artistas a regresar a este uso de la bandera cuando se la apropia. Es además la censura y la represión estatal por el uso de la bandera lo que le da sentido a las obras. Luis Manuel Otero se refería a su propio performance *Drapeau o 24h del mes de agosto la bandera como mi segunda piel* realizado en México en 2019, donde convivió con la bandera cubana a toda hora durante un mes: se bañan juntos, duermen juntos, comían juntos, paseaban, juntos bajo el hashtag “la bandera es de todos”. Debido a ese performance Luis Manuel estuvo 13 días preso y logró salir de la cárcel por la presión internacional de la comunidad artística. La grabación de esta conversación fue borrada de mi móvil por la policía.

W. J. T. Mitchell (2017, p. 185) en su libro *Qué quieren las imágenes* propone realizar una exposición de imágenes ofensivas: “Sería una ocasión para educar a la gente sobre las historias de la degradación humana, de explotación y deshumanización que tan a menudo acechan en el fondo de las imágenes ofensivas”. *No somos memoria* fue una exposición de imágenes ofensivas, el ofendido era el Estado y su poder era total, el más poderoso e iracundo ofensor en Cuba y Nicaragua. *No somos memoria* funciona para pensar en los efectos de saberse ofensor y en la reacción del ofendido, sabiendo que esta sería cuanto menos violenta no solo contra la imagen sino contra el productor de la misma.

Mitchell (2017, p. 165) nos propone pensar en la imagen ofensiva inevitablemente ligada a la necesidad del ofensor de agredirla, ocultarla o desfigurarla, asumiendo una visión mágica de la imagen, que la convierte directamente en lo que representa y siente lo que se le hace físicamente. “Lejos de desmitificarlas en la era moderna, las imágenes son uno de los últimos bastiones del pensamiento mágico y, por tanto, una de las cosas más difíciles de regular con leyes y con políticas racionalmente construidas” (Mitchell, 2017, p. 166).

La imagen ofensiva es ofendida por los funcionarios del Estado aún con más pasión que la invertida por el artista/ofensor, como si se tratara de un objeto animado. En su libro *Defacement*, al antropólogo Michael Taussig (1999, p. 13, traducción propia) le interesa pensar en la acción del ofendido y la desfiguración

de la imagen/objeto como un acto mucho más poderoso y enérgico que la propia sacralización:

Around me there is no sacrifice, nor much passion about sacred things. The disenchantment of the world still seems to me a largely accomplished fact. What exists now is perhaps best thought of as a new muted but powerful forms, especially –and this is my central preoccupation– in its “negative” forms as desecration.

Coindicen Mitchell y Taussig en que en la relación mágica del ofendido con la imagen a ser desfigurada anula su carácter de representación, entrando en una suspensión de la ficción para pasar a un mimetismo mágico-religioso que convierte al productor de la imagen en culpable de traer a la vida una “realidad” intolerable.

Sin embargo, aquí la capacidad ofensiva de la imagen es proporcional a la capacidad curativa de la imagen. El antropólogo Tarek Elhaik (2016) propone pasar de un entendimiento semiótico de la imagen a uno sintomatológico, la imagen como síntoma, una mutación que permite remediar las constelaciones conceptuales de la nación “las imagen-incurables” para pasar a escenas de curación “imágenes de pensamiento”. La imagen en su dimensión clínica se hace mucho más efectiva para romper la linealidad histórica de la imagen-incurable de la nación; para cubanos y nicaragüenses la de la revolución.

La obra de arte es imagen crítica, adquiere el estatus de imagen pathos, síntoma, imagen clínica que intenta reconfigurar aquella intransigente, inamovible, la imagen-incurable. La clínica trastoca al funcionario estatal y por tanto es atacada, borrada, alcanzando una dimensión mágica que incapacita su dimensión curable.

Save place: arte para no ser visto

A *No somos memoria* fue el periodista Edgar Ariel de la revista Cultural *Rialta*, el periodista Mauricio Mendoza del periódico *Diario de Cuba* y la periodista Luz Escobar del periódico *14ymedio*, los tres medios independientes del Estado. Edgar Ariel redactó la nota “No somos memoria: muestra de artistas nicaragüenses en

La Habana” publicada el 15 de enero de 2021 justo el día de la inauguración de la exposición. Por su lado el periodista Mauricio Mendoza publicó el 16 de enero en Diario de Cuba “La artista visual Celia González genera un diálogo entre el arte político cubano y nicaragüense”.

La publicación de estas notas me parecían fundamentan para alcanzar también a la escena cubana interesada en la cultura fuera de la isla y producir una reflexión sobre la muestra en el contexto político y cultural del momento. Sin embargo, implicaba un conflicto, había prometido discreción a los artistas nicaragüenses. Yo no coordiné estas publicaciones pero tampoco negué la posibilidad de que surgieran, enseguida informé a todos de la publicación preguntando qué les parecía. Rápidamente comenzó una discusión sobre qué postura asumir ante la divulgación de obras que pudieran resultar comprometedoras. Una divulgación realizada además por medios no estatales y altamente estigmatizados por el Estado cubano.

Flores de la Guerra y Elyla postearon en sus redes sociales ambas notas de prensa. Por otro lado, otros artistas me pidieron que intentara que el resto no divulgara las notas de prensa y que por favor retirar sus nombres de toda publicación. Félix Flores, Elyla y Milena me enviaron mensajes reflexionando sobre la contradicción que implicaba el deseo de promover sus obras y el miedo por hacerlo, para ellos no era un problema nuevo y habían decidido asumir el riesgo.¹⁰ Finalmente el consenso del conjunto de artistas fue no postear por seguridad y a la vez no impedir que sus nombres y las imágenes de sus obras fueran divulgadas por los medios no estatales en Cuba. Mensaje de Milena García a través de menssager del 17 de enero de 2021:

Yo no he compartido igual por la seguridad de los y las demás. Comprendo la preocupación. Es como un dilema neurótico, accedemos a participar porque queremos, porque nos conviene pero a la vez hay miedo porque pueden haber represalias y acá las aplican según el cliente digamos, nunca es parejo, se enseñan con quienes tienen menos redes, menos apoyo, o con quienes ellos consideran

10 Elyla, Félix Carril y Flores de la Guerra me escribieron por whatsapp sus posiciones sobre la divulgación de las notas de prensa pero estos mensajes fueron borrados de mi teléfono por la policía política cubana el 27 de enero de 2021. Precisamente datos valiosos para pensar en la relación entre miedo y práctica artística fueron destruidos por agentes del Estado.

traidores. Yo desde que acepto participar asumo que todo el mundo se dará cuenta, salga o no salga en los medios. Hasta cierto punto creo que la visibilidad puede acarrear eventualmente algún tipo de beneficio en cuanto a protección. Pero siempre hay diferentes puntos de vista, hemos tenido esas discusiones en Espira ya.

Yo estoy muy contenta por haber participado, poder compartir mis piezas y agradecer el interés en lo que hago, prefiero arrepentirme de haberlo hecho que de no haberlo hecho.¹¹

Participar en *No somos memoria* conllevó una discusión acerca del miedo a las posibles represalias por traición y la posición más adecuada para protegerse sin perder visibilidad. Esta discusión deriva principalmente en dos posiciones: participar sin dejar claras las autorías, sin promoción, invitando a un público controlado y realizando las muestras en espacios privados o por otro lado, participar asumiendo que los niveles de visibilidad no son controlables.

Este debate nos lleva a reflexionar sobre cuáles son las consecuencias de tener que elegir entre hacer obras para no ser vistas –o ser vistas por un gremio muy reducido– y asumir el riesgo a la represión de Estado. De esta forma el miedo comienza a ser parte de la práctica artística en sí, la obra es producida a pesar de saberse hecha para no ser vista. El artista incorpora el miedo como una condición inevitable ante la posible represión de Estado porque como aclara Milena García la represión es arbitraria y la condición de enemigo lo es también.

Relaciones destotalizantes

Las obras mostradas en *No somos memoria* registran un suceso y sus consecuencias, no intervienen en la situación política proponiendo un evento, acción o práctica participativa, por ejemplo, sino que están interesadas en producir un documento que habite el espacio entre el evento revolucionario y el contrarrevolucionario, entre el ser militante y el disidente. En el atrevimiento de proponer

11 Entrevista a Milena García vía online en noviembre de 2020, Ciudad de México-Managua.

una disolución del binarismo de la imagen revolucionaria y su contrario es que se encuentra el potencial ofensivo de estas obras ante el Partido único. A la vez que es el propio Estado y las consecuencias de la violencia sistemática, el terror histórico, colindante, heredado el protagonista en las obras.

Al mismo tiempo la práctica curatorial en *No somos memoria* habilita la oportunidad de establecer formas de relacionamiento no estatales teniendo a estas obras no contrarrevolucionarias, no revolucionarias como dispositivos protagónicos para comenzar la conversación entre artista nicaragüense y artista cubano en situación contingente y fuera del control del Partido único. Es en sí misma la práctica curatorial un desafío al orden totalitario sostenido en la división entre militantes y contrarrevolucionarios. “Todo totalitarismo es, pues, un maniqueísmo que divide el mundo en dos partes mutuamente excluyentes, los buenos y los malos, y que se fija como objetivo la aniquilación de estos últimos” (Todorov, 2002, p. 46). Los artistas nicaragüenses expuestos y los cubanos público éramos hijos de los fundadores del partido, sandinistas y revolucionarios, habíamos sido criados para repudiar al otro político, a la “contra”, al “gusano”.¹² Ahora nos preguntábamos sobre las consecuencias de aquella división a través de la producción de obras y de la práctica curatorial como oportunidad de encuentro.

En su ensayo *Necropolítica* el filósofo camerunés Achille Mbembe (2011) establece el concepto necropolítica para pensar en la administración de la muerte, en la división de la población entre quienes tienen el derecho a vivir y aquellos que deben morir. La estricta división entre revolucionarios y contrarrevolucionario, los últimos sometidos a la muerte social, muerte física o cárcel atraviesa las prácticas artística y curatorial en *No somos memoria*. La solicitud por parte de los artistas nicaragüenses de la utilización de seudónimos para la publicación de este ensayo, la reducción del público de la exposición a solo personas de confianza, la anulación de promoción y divulgación posterior, la pérdida de muchas de las imágenes de la exposición debido a la violencia policial hablan de la condición necropolítica de la vida en Cuba y Nicaragua.

El terror como detonador de estas obras y al mismo tiempo como regulador del evento mismo es parte intrínseca del totalitarismo, estrategia fundamental

12 La contra y los gusanos se refieren a la contrarrevolución en Nicaragua y en Cuba respectivamente, son el nombre despectivo más común para referirse a la oposición.

del Partido único para sostenerse en el control total: “El terror no es una característica facultativa de los Estados totalitarios, forma parte de su mismo fundamento” (Todorov, 2002, p. 46).

A pesar de que la mayoría de las obras nicaragüenses no son explícitamente antigubernamentales los artistas acuden a estrategias de invisibilización, conscientes de que el único papel aceptable de un artista ante el Partido único es reproducir la realidad inamovible, estable, heroica que demandan los lineamientos estatales. Es así que la práctica curatorial en *No somos memoria* fue una oportunidad para propiciar una escena de encuentro problemática y producir una descripción etnográfica que permitiera reflexionar sobre el lugar de los artistas, el arte y la curaduría ante la división necropolítica de la población y el atrevimiento a producir formas de relaciones no estatales.

Las imágenes de *No somos memoria* fueron borradas por la policía política el 27 de enero de 2021 en un nuevo acto de desfiguración con una dimensión mágica-religiosa (Taussig, 1999). Sin embargo, la exposición, evento en sí mismo y su dimensión curatorial, propició el encuentro de imágenes de pensamiento asumidas como pacto momentáneo, y posiblemente insostenible, entre artistas cubanos y nicaragüenses en un intento de transmutación de la imagen revolucionaria hacia el experimento de la curación (Elhaik, 2016). Un avance hacia un nuevo punto de partida conceptual para la nación: formas de relacionamiento no estatales, una propuesta de relaciones destotalizantes.

Referencias

DAS, V. *Life and words: violence and the descent into the ordinary*. Berkeley: University of California Press, 2007.

DAS, V.; POOLE, D. (ed.). *Anthropology in the margins of the state*. Santa Fe: School of American Research Press, 2004.

ELHAIK, T. What is contemporary anthropology? *Critical Arts: South-North cultural and media studies*, [s. l.], v. 27, n. 6, p. 784-798, 2013.

ELHAIK, T. *The incurable-image: curating post-Mexican film and media arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.

ENWEZOR, O. The state of things. In: ENWEZOR, O. *All the world's futures*: 56th International Art Exhibition: Biennale di Venezia. Venezia: Fondazione La Biennale di Venezia, 2015. p. 6-15.

FOSTER, H. El artista como etnógrafo. In: FOSTER, H. *El retorno de lo real*: la vanguardia a finales del siglo. México: Ediciones Akal, 1996. p. 175-207.

MARCUS, G. Contemporary fieldwork aesthetics in art and anthropology: experiments in collaboration and intervention. *Visual Anthropology*, [s. l.], v. 23, n. 4, p. 263-27, 2010.

MBEMBE, A. Necropolítica. In: MBEMBE, A. *Necropolítica seguido de Sobre el gobierno privado indirecto*. Santa Úrsula: Melusina, 2011. p. 17-75.

MITCHELL, W. J. T. *¿Qué quieren las imágenes?* Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones, 2017.

SANSI, R. (ed.). *The anthropologist as curator*. London: Bloomsbury, 2020.

SSORIN-CHAIKOV, N. Ethnographic conceptualism: an introduction. *Laboratorium*, [s. l.], v. 5, n. 2, p. 5-18, 2013.

TAUSSIG, M. *Defacement*: public secrecy and the labor of the negative. Stanford: Stanford University Press, 1999.

TODOROV, T. *Memoria del mal, tentación del bien*: indagación sobre el siglo XX. Barcelona: Ediciones Península, 2002.

Recebido: 26/10/2022 Aceito: 12/06/2023 | Received: 9/30/2022 Accepted: 5/31/2023



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License