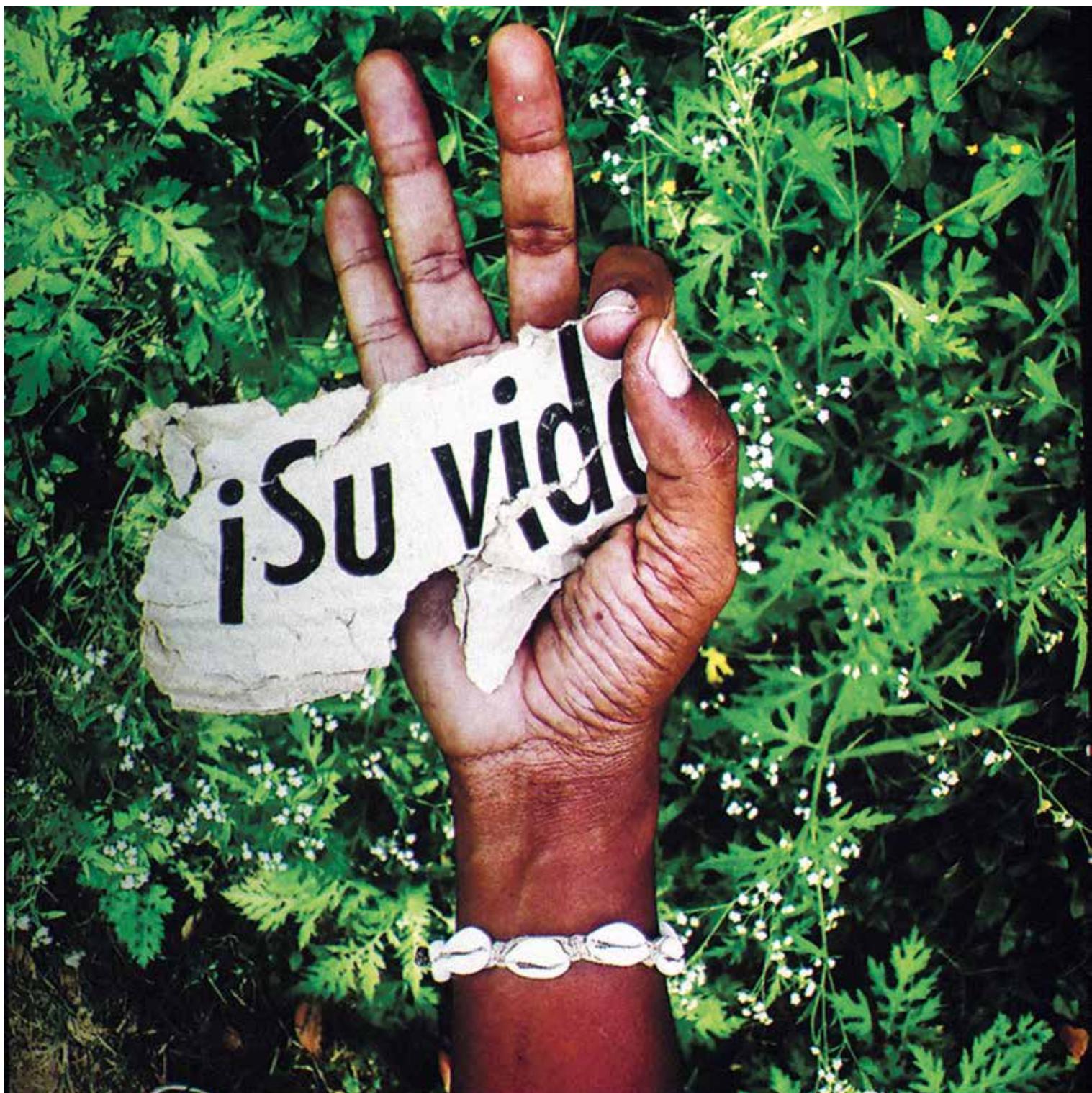


EDICIÓN 01
C&AL 2018
UNA REVISTA
DE ARTE

C& AMÉRICA LATINA

PERSPECTIVAS SOBRE
LAS CONEXIONES ENTRE
LATINOAMÉRICA,
EL CARIBE Y ÁFRICA

#WEARECONTEMPORARYAND



AMLATINA.CONTEMPORARYAND.COM

C&AL

CONCEPTO

Julia Grosse
Yvette Mutumba

NOTA DE LOS EDITORES**EQUIPO EDITORIAL**

Julia Grosse
Yvette Mutumba
Hernán D. Caro
Soraia Vilela
Olivia Buschey
Theresa Sigmund

DISEÑO GRÁFICO

Britta Rogozinski,
SHIFT Design, Londres

COLABORADORES

Lorena Vicini
Adriana Bustos
Aldeide Delgado
Hernán D. Caro

TRADUCCIONES

Soraia Vilela
Nathália Dothling Reis
Nicolás Gelormini
Renata Ribeiro da Silva

IMPRESIÓN

FUNKE Zeitungsdruckereien,
Essen

Si bien hemos tratado de buena fe de obtener de dichos terceros los derechos que consideramos necesarios para incluir sus obras, no representamos ni garantizamos que el uso del contenido exhibido no infrinja ni viole los derechos de terceros.

© autores/fotógrafos/C&
Todos los derechos reservados.

PORADA E ÍNDICE

Moisés Patrício, Aceita?,
2014-2017. Diapositivas.
Foto: Pedro Napolitano Prata,
de la exposición Somos Todxs
Negrxs?, 2017. Cortesía del
Acervo Histórico Videobrasil

C& AMÉRICA LATINA
ES PUBLICADA POR

**C&AL**

AMLATINA.CONTEMPORARYAND.COM

#WEARECONTEMPORARYAND

Contemporary And América Latina (C&AL) es una revista de arte dinámica y crítica, enfocada en las conexiones entre Latinoamérica, el Caribe y África.

CONTENIDO

4 – 5

ENTREVISTA CON FABIO MELECIO PALACIOS

Fabio Melecio Palacios reinventa el modo de observar las tradiciones de comunidades afrodescendientes de Colombia. Sus acciones artísticas recrean costumbres, oficios y lugares para contar historias de supervivencia.

6 – 7

COLECCIONES DE ARTE CUBANO CONTEMPORÁNEO

Varias muestras recientes de arte contemporáneo cubano ponen en evidencia el interés internacional por la producción artística de la isla. Pero también abren algunas preguntas críticas.

8 – 9

EL PASADO AFRO DE LA ARGENTINA

La “desaparición del negro” de la identidad argentina es uno de los misterios más intrigantes de la historia del país. La artista Adriana Bustos habla sobre su proyecto *El retorno de lo reprimido*, que examina las distorsiones relacionadas con el legado africano en Argentina.

10 – 13

LA ARQUEOLOGÍA AFROINDÍGENA DE ANITA EKMAN

En sus performances, la artista Anita Ekman excava en el pasado precolombino y africano del Brasil, y descoloniza así la mirada sobre el presente.

ABUNDANCIA Y RESISTENCIA EN EL PACÍFICO

FABIO MELECIO PALACIOS reinventa el modo de observar las tradiciones de comunidades afrodescendientes de Colombia. Sus acciones artísticas recrean costumbres, oficios y lugares para contar historias de supervivencia.

C& AMÉRICA LATINA ¿Cómo surgió su interés por el arte?

FABIO MELECIO PALACIOS Comenzó y fue creciendo en la escuela, sin yo saber que más tarde haría arte. Cuando estaba en 4º grado vi en el libro de español de una compañera el dibujo del rostro de Simón Bolívar. Me gustó como estaba hecho: a lápiz, solo líneas. Sin saber que dibujaba me hice también mi Simón Bolívar, mi primer dibujo. Después dibujaba todo: cómics, árboles, frutas. No me explicaba por qué lo hacía pero me gustaba dibujar. En 1995, ya con el conocimiento práctico del dibujo, ingresé a la Casa de la Cultura de Palmira para estudiar Artes Plásticas, luego al Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali.

C&AL Las tradiciones del Pacífico colombiano son centrales en performances como *Enseñando a comer sancocho de pescado hecho con coco*, BMR (*Bamba, martillo y refilón*) o *Tramo/.500 metros de abundancia y resistencia*. ¿Qué quiere examinar a través de ellos?

FMP Desde hace tiempo siento fuerte interés por lo afro: el ser negro y sus prácticas del habitar, sentir y representarse. Me he comprometido conmigo mismo a hablar de lo que sé y de mi contexto. Pensando en “El artista como etnógrafo” de Hal Foster, entro y salgo de los sistemas que me permean y que expresan realidades o costumbres de supervivencia afro. Me interesa plantear diferentes modelos de representación, oficios, la memoria, la cotidianidad, con el fin de entender al otro, de ubicarse en la posición del otro.

C&AL ¿Cómo nacieron esas obras?

FMP *Enseñando a comer sancocho de pescado...* surge de las costumbres heredadas, pero más allá está la cuestión de lo que la sociedad considera de buen o mal gusto. Lo que hace el negro es visto como “de mal gusto”,



“extravagante”, y se ha tejido una serie de mitos: los negros son los mejores bailarines, tienen el pene más grande, son exóticos, bullosos, perezosos, bestias, solo sirven para el trabajo duro, solo comen pescado y sus casas huelen así, etc. Desde el concepto de familia y lo que implica comer en la mesa, mi performance intenta transmitir habilidad y gestualidad, cuestiona actitudes despectivas relacionadas con tabúes: “esa comida es para negros, no coma pescado porque se vuelve perezoso, por un lado la carne y por el otro la espina”, etc. Quiero examinar modelos de cómo el negro se muestra y es representado y concebido en la sociedad, cómo son vistas sus costumbres.

Con *BMR (Bamba, martillo y refilón)* quise hacer un homenaje a los corteros de caña de azúcar. Mi padre trabajó 25 años como cortero, y durante todo ese tiempo lo vi levantándose a las 3 a.m. para ir a trabajar. Todos los días afilaba su herramienta y ese sonido grabó en mí algo sublime que de joven no entendía, pero quería exaltar esa labor. En 2007 puse

en escena a quince corteros amigos de mi padre afilando sus machetes: un concierto de afiladas de machete. Durante el desarrollo del proyecto, entre 2007 y 2010, ocurrían varias cosas: una huelga de corteros, la terminación de contratos indefinidos, el mal pago, el no poder pensionarse. Era el clamor de 18.000 corteros, toda una comunidad que pedía ser escuchada. Así, mi padre y sus amigos se convirtieron en la representación de esto. Detrás de todo ello se encuentra la reflexión sobre ser negro y sus ideales, los problemas ambientales, la contratación, la nación, la desigualdad. Los machetes se transforman en objetos evocadores de una lucha incansable por la supervivencia. *Tramo/.500 metros de abundancia y resistencia*

surgió de una charla con Yolanda Chois y Úrsula Mendoza sobre el proyecto “Carretera al mar” [del Goethe-Institut en asocio con el Museo La Tertulia], para el cual desarrollé una obra en agosto de 2018. Mi idea inicial era reconstruir tramos ausentes de la vía férrea entre Cali y Buenaventura. No encontramos ninguno tramo faltante, pero hallé una parte de la carillera



todas las imágenes / esta página y la opuesta

Fabio Melecio Palacios, BMR (*Bamba, Martillo y Refilón*), 2011.
Vista de instalación. Cortesía del artista.

que se esconde en la vegetación y vuelve a aparecer. De aquí surge la idea: buscaba develar este tramo incrustado en la selva, activar la memoria como cómplice de la realidad aparente y cotidiana.

C&AL ¿Qué papel tiene en su reflexión artística el hecho de ser afrocolombiano?

FMP Mi exploración artística está guiada por la intuición, las vivencias personales y lo que siento socialmente, donde el componente negro es el punto de partida para ubicarme en un plano horizontal que involucra una observación crítica de los contextos en los que me muevo. Me interesa hablar de lo negro desde la creación de piezas estéticas que provoquen, cuestionen e indaguen desde la densidad de la historia negra.

C&AL ¿Hay racismo en el ambiente artístico colombiano?

FMP Lo hay, pero opera de manera sutil y por una inclusión disfrazada de benevolencia,

que no es más que una exclusión tácita. Obviamente, existe un juego de micropoderes en todos los contextos posibles.

C&AL ¿Qué papel considera usted que puede tener el arte en la sociedad colombiana, marcada por la guerra, la injusticia y la inestabilidad social e institucional?

FMP Me atrevo a decir que es un papel de confrontación y restauración, respecto a realidades que no queremos que se repitan. Cada vez es más doloroso observar cómo lo violento permanece y se permea sin dolientes, pero sí con muchas víctimas.

HERNÁN D. CARO realizó la entrevista. Es doctor en Filosofía de la Universidad Humboldt de Berlín y co-editor de C&AL. Escribe para medios culturales en Colombia y Alemania.



“
MI TRABAJO ES NEGRO, FEMENINO Y MARGINAL
LEA TODA LA ENTREVISTA EN
AMLATINA.
CONTEMPORARYAND.COM

BUENOS TIEMPOS, PERO HAY QUE VER MÁS ALLÁ DEL “BOOM”

Varias muestras recientes de arte contemporáneo cubano ponen en evidencia el interés internacional por la producción artística de la isla.

Pero también plantean preguntas críticas.



Vista de la exposición *Art x Cuba – Contemporary Perspectives Since 1989*, Aachen, Alemania, 2017.

Cortesía de Artificialis.

Las exhibiciones *¡Ola Cuba!* y *Artes de Cuba*, presentadas a lo largo de 2018 en la Gare Saint Sauveur en Lille, Francia, y el Kennedy Center en Washington D.C., Estados Unidos, generaron un cierto paralelismo entre producción artística y bienestar social. En Cuba aumentan las medidas coercitivas hacia la producción independiente. Sin embargo, las muestras se expusieron como proclamas de la libertad de expresión y el diálogo entre los artistas fuera y dentro de la isla. Así, exhibiciones corren el riesgo de convertirse en instrumentos ideológicos, aun cuando no tengan un mensaje político. Otras exhibiciones recientes impulsadas por coleccionistas ofrecieron un acercamiento distinto al arte cubano.

A lo largo de 2017, el Pérez Art Museum en Miami (PAMM) presentó un programa en tres capítulos. *On the Horizon – Contemporary Cuban Art from Jorge Pérez Collection* expuso 170 obras donadas por Jorge Pérez, coleccionista de padres cubanos. Los tres capítulos de la exhibición

profundizaron en los conflictos e inseguridades del individuo en la sociedad cubana contemporánea.

Por otra parte, *Adiós Utopía – Dreams and Deceptions in Cuban Art since 1950*, exposición presentada en el Walker Art Center a inicios de 2018, fue concebida por la Fundación Cisneros Europa y Miami. La muestra, autodescrita como “la más completa y significativa de arte moderno y contemporáneo cubano expuesto en Estados Unidos”, estableció una narrativa sobre cómo las aspiraciones y fracasos utópicos de Cuba han afectado más de cincuenta años de producción artística. La exposición dialogó con los eventos claves de la historia del país desde la década del cincuenta hasta la actualidad.

La coleccionista cubana Ella Fontanals-Cisneros –así como Jorge Pérez– ha desempeñado un rol fundamental en el apoyo al arte latinoamericano y la activación de la escena cultural de Miami. Además, ha influido en el proceso de revalorización del movimiento



Vista de la exposición *Art x Cuba – Contemporary Perspectives Since 1989*, Aachen, Alemania, 2017.

Cortesía de Artificialis.

de la abstracción cubana y de figuras como Carmen Herrera, Loló Soldevilla y Sandú Darié (*Triángulo*, 2017-2018).

La colección de arte cubano de Chris von Christierson, sudafricano radicado en Londres, se enfoca en las huellas de África en la cultura cubana. *Sin máscaras – Arte afrocubano contemporáneo* (2017) del Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, presentó 150 obras. Según el curador Orlando Hernández, la colección se construye a partir de la investigación de la obra de artistas menos conocidos localmente pero de prestigio internacional e identifica temáticas más allá de los vínculos religiosos: los prejuicios, estereotipos y discriminación existentes en la realidad cubana. *Sin máscaras* posicionó a la Colección von Christierson como una amplia y diversa representación internacional de arte afrocubano.

Por último, otra exposición presentada como “muestra más extensa de arte cubano” fue *Art x Cuba – Contemporary Perspectives since 1989*. Inaugurada en agosto de 2017 en el Ludwig Forum for International Art en Aquisgrán (Aachen), Alemania, examinó los vínculos entre cultura y política, arte y mercado, globalización y poder mediante obras pertenecientes a una de las primeras colecciones de arte cubano en Europa: la colección de Peter e Irene Ludwig.

Estas exhibiciones evidencian cómo coleccionistas internacionales apuestan por la promoción de distintas generaciones de artistas cubanos. El apoyo a la producción de exposiciones y proyectos investigativos mediante alianzas con museos, universidades y reconocidos curadores posibilita el estudio de períodos artísticos silenciados y estimula la creación de jóvenes artistas.

En enero del 2018 el portal *Cuban Art News* informó sobre la iniciativa de la casa de subastas Phillips: incorporar el arte latinoamericano a las ventas de arte contemporáneo internacional. Los récords en ventas de artistas cubanos como Carmen Herrera superan el millón de dólares, otros como Zilia Sánchez, Mario Carreño, Tomás Sánchez, Roberto Fabelo y Alexander Arrechea alcanzan precios notables. La creación de diferentes galerías en La Habana, de estudios y la presencia sostenida en ferias y bienales de arte internacionales contribuyen a un incremento de la participación del arte cubano en los circuitos comerciales.

Durante 2017, más de veinte exhibiciones posicionaron las prácticas artísticas cubanas en relación con otros contextos. Entre ellas destacaron las retrospectivas itinerantes de Wifredo Lam y Belkis Ayón en el Tate Modern y el Museo del Barrio; las tres muestras *Cuba Is, HOPE y The Cuban Matrix* en el programa de exhibiciones

Pacific Standard Time: La/La, así como *Cuba – Tatuare la storia*, en el Padiglione d’Arte Contemporanea (PAC) en Milán, Italia. Por otro lado, sobresalió la participación de María Magdalena Campos en la documenta 14 y Carlos Martiel en la Bienal de Venecia, mientras que Tania Bruguera presentó en 2018 una exposición personal, *Untitled (Havana, 2000)*, en el MoMA de Nueva York, la exposición *Hablando al poder* en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo en Ciudad de México e intervendrá la galería Tate Modern de Londres. Algo está sucediendo. Algo que muchos llaman “boom”. Sin embargo, al hablar de la existencia de un “boom” del arte cubano a partir del interés en la isla que provocó el relajamiento de las políticas diplomáticas entre Cuba y Estados Unidos (2014), la muerte de Fidel Castro (2016) y la posterior contracción de las relaciones tras las medidas implementadas por Donald Trump (2017), se corre el riesgo de simplificar las condicionantes que definen la producción cubana. Sería necesario examinar este fenómeno no solo desde las tensiones cubano-estadounidenses, sino en toda su complejidad: en el marco del incremento de la participación de la comunidad latina y chicana en Estados Unidos, la reivindicación de una curaduría de carácter subjetivo-activista, los viajes al exterior con retorno de los artistas cubanos, el interés de galerías por Cuba, las estrategias de ejecución político-cultural del gobierno cubano y, sobre todo, el desarrollo de un coleccionismo enfocado en la institucionalización del arte y su disponibilidad social.

ALDEIDE DELGADO es historiadora y curadora. Recibió la Beca de Investigación y Producción de Texto Crítico 2017. Ha sido ponente en California Institute of Arts, Centro Cultural Español Miami y 12º Bienal de La Habana. Estudió Historia del Arte en la Universidad de la Habana.

ESTATUS DE LA RELACIÓN: COMPLICADO

La “desaparición del negro” de la identidad argentina es uno de los misterios más intrigantes de la historia del país. La artista **ADRIANA BUSTOS** habla sobre su proyecto *El retorno de lo reprimido*, que examina las distorsiones relacionadas con el legado africano en Argentina.

Entre 2006 y 2011 realicé el proyecto *Antropología de la mula*, que quería documentar la presencia de caballos cartoneros en la ciudad argentina de Córdoba tras la crisis económica del 2002. Mi investigación me condujo a la historia de la ciudad como productora de ganado mular en tiempos de la Colonia. Desde el siglo XVI hasta bien entrado el XVIII, la economía de la región dependía de la crianza de mulas que luego eran transportadas hacia el Cerro Rico de Potosí, en los Andes bolivianos, para la explotación de metales preciosos con destino a Europa.

En el año 2006, se reveló un escándalo relacionado con la línea aérea argentina Southern Winds: esta llevaba años traficando cocaína de Bolivia a España, pasando por Córdoba. Comprendí que las antiguas rutas coloniales se superponían a los actuales caminos del narcotráfico. Además, descubrí con asombro que el 70% de la población carcelaria femenina cumplía condena por delitos vinculados al narcotráfico; más de la mitad de las mujeres encarceladas eran traficantes informales o, como se las suele llamar en Latinoamérica: “mulas”.

Pero volvamos a la época de la Colonia. La cría de mulas y su traslado hasta Potosí era una actividad realizada en gran parte por mano de obra esclava negra. Este hecho va en contravía de un relato tradicional que sostiene que el trabajo forzado era realizado por indígenas. Esta distorsión me sorprendió aún más al descubrir, en estadísticas de mediados del siglo XVII, que los afrodescendientes suponían un 60% de la población total de Córdoba, cuya población negra es actualmente casi inexistente.

A inicios de 2017 empecé a concebir un nuevo proyecto que he nombrado *El retorno de lo reprimido*. Este título alude a los contenidos culturales negados que, sin embargo, regresan de algún modo. Indagar en los archivos coloniales me permitió asomarme a la genealogía del racismo y del capitalismo. Racismo y colonialismo son inseparables y, en cierto modo, son los pilares fundacionales del capitalismo moderno. No es posible pensar la raza sin el ojo clasificadorio del poder colonizante, que biologiza la desigualdad con el fin de justificar la dominación, la esclavitud, la servidumbre y la anulación de un otro que es supuestamente “inferior”.

A finales del siglo XIX, tras las guerras de independencia, se inició en Argentina –y el resto de los países latinoamericanos– un proceso de construcción de la identidad nacional. Esa identidad se forjó a partir de mitos de origen, símbolos y héroes nacionales. Surgió un nuevo espejo donde era posible reconocerse como “argentino”. En una suerte de blanqueamiento de la población se promovieron políticas migratorias que estimularon la inmigración europea.

La supuesta desaparición del negro es uno de los misterios más intrigantes de la historia argentina. El relato oficial propone distintas explicaciones. Una de ellas responsabiliza a la declinación del tráfico

esclavo, tras la abolición de la esclavitud en 1813, de la desaparición de los afrodescendientes. Una segunda explicación habla de la desaparición del negro como efecto de las guerras de independencia, donde combatieron españoles, indios, brasileños y paraguayos, así como miles de soldados afro-argentinos que habrían muerto en batalla. Una tercera hipótesis habla del mestizaje: dada la escasez de hombres, como resultado de las guerras, las mujeres negras y mulatas, a fin de mejorar su movilidad social, se dirigieron a los hombres blancos para tener hijos de piel más clara. Un cuarto argumento da cuenta de las bajas tasas de natalidad y las altas tasas de mortandad de la población negra como resultado de las precarias condiciones económicas en que vivía. Según este argumento, los afrodescendientes morían a edades más tempranas que los blancos. Su desaparición culminaría, como un golpe de gracia, con la epidemia de fiebre amarilla de 1871.

A pesar de que las explicaciones tradicionales son en parte ciertas, se ha hecho poco para probarlas. Estas son ante todo distorsiones que tienden a oscurecer el papel de la población afro-argentina en la historia de este país. En sus inicios, Argentina se proyectó como una nación blanca, europea y civilizada. Para lograrlo se presentó como urgente el exterminio del indígena y el ocultamiento del negro. La invisibilización de negros intelectuales, artistas, poetas, escritores y periodistas deriva en una lectura parcial de la historia de una franja importante de la población, que solo en apariencia murió sin dejar logros ni realizaciones.

En Argentina existen las categorías “negro de piel” y “negro de alma”. El negro de piel se refiere al fenotipo negro, que se considera que habita sólo en otros países latinoamericanos como Brasil, Uruguay, Cuba, etc. Sus rasgos dejaron de ser visibles, en Argentina, para transformarse en genotipos no visibles, y la negritud se convirtió en algún punto en una condición del alma. Así, se dice que una persona es “negra de alma” cuando su conducta su considerada de mal gusto, sexualizada, supuestamente primitiva. Al desaparecer los indicadores externos del color de la piel, las señales de cualquier actitud sospechosa o amenazante se reconocen como “de negro”. La relación que muchos argentinos tienen con la negritud es una fantasía esquizo-paranoide. Un documento elocuente es una imagen que encontré en el Archivo General de la Nación, Departamento de Documentos Fotográficos, sección “Afro-argentinos”, y que cuyo material es, sintomáticamente, casi nulo. Es una imagen de 1891, que supuestamente retrata a la “Sociedad de los negros congoleños”. Pero en la imagen no hay personas negras. Se trata de gente maquillada, de una puesta en escena. Además de ser la imagen de una invisibilización, se pueden realizar muchas lecturas de esta foto. Una de ellas podría ser: los cuerpos negros no se consideraban dignos de ser eternizados en una fotografía.



**UN NUEVO
CANÓN VISUAL
PARA CUBA**
LEA MÁS EN
AMLATINA.
CONTEMPORARYAND.COM

ADRIANA BUSTOS emplea diversos medios artísticos para reflexionar sobre la opresión. Licenciada en Bellas Artes y Psicología, recibió en 2016 el Premio Federico Jorge Klemm de las Artes Visuales. Su obra ha estado presente en arteBA, ARTBO, ARCO, Projects Frieze y varias bienales internacionales.

arriba Adriana Bustos, de *Retratos de barcos negreros y narco-naves*, 2017.

60 acuarelas sobre papel de 20x20 cm. Cortesía de la artista.

abajo / izquierda Adriana Bustos, imagen de la serie *Antropología de la mula*, 2006-2011. Cortesía de la artista.

abajo / derecha Anónimo, foto *Sociedad de los negros congoleños*, 1891.

Archivo General de la Nación, Argentina.

“ALGO SOLO ES BELLO SI TODO EL MUNDO PARTICIPA”

En sus performances, la artista **ANITA EKMAN** excava en el pasado precolombino y africano del Brasil, y descoloniza así la mirada sobre el presente.

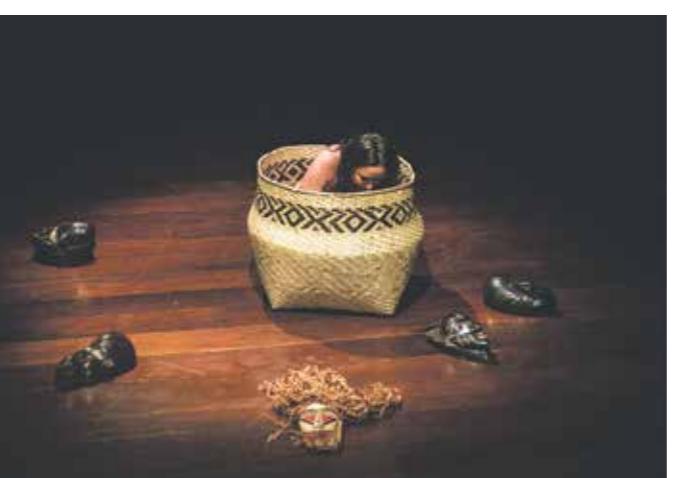


Nzo Oula en el performance *Cemitério dos Pretos Novos*, Río de Janeiro, 2018.

Cortesía de la artista.

C& AMÉRICA LATINA Uno de los temas presentes en su práctica artística es el cuestionamiento de la identidad afroindígena. ¿Cómo pensó esta cuestión en su performance *Tupi Valongo: Cemitério dos Pretos Novos e dos Velhos Índios* (“Tupi Valongo: Cementerio de negros nuevos e indios antiguos”)?

ANITA EKMAN De los diez millones de africanos que llegaron a las Américas como esclavos, el cuarenta por ciento desembarcó en la costa atlántica brasileña, ocupada desde hacía milenios por indígenas Tupi. El Muelle de Valongo, en Río de Janeiro, fue el puerto que recibió la mayor cantidad de esclavos en el mundo. Los que llegaban muertos o morían al desembarcar eran arrojados a flor de tierra en el Cemitério dos Pretos Novos (“Cementerio de negros nuevos”). Pero antes de ser un cementerio, el lugar era el Sambaqui do Propósito. Los sambaquis son construcciones de caparazones de crustáceos realizadas por seres humanos –la misma palabra sambaqui significa amontonamiento de conchas–, que tienen seis mil años de antigüedad y que se extienden por todo el litoral brasileño. Nótese que no estoy hablando de quinientos años. Estoy hablando de una práctica que viene cambiando el paisaje de la costa atlántica desde hace milenios. Recientes trabajos arqueológicos encontraron allí osamentas y demostraron que los sambaquis tenían usos rituales funerarios. Entonces, si ese lugar es el Cemitério dos Pretos Novos, también es el de los Velhos Índios (“Cementerio de indios antiguos”). Estamos en una tierra en que los indios fueron esclavizados y diezmados de modo tan terrible como los negros. También hay que abordar eso.



Anita Ekman en el performance *Tupi Valongo: Cemitério dos Pretos Novos e dos Velhos Índios*, Salvador, 2018. Foto: Taylla de Paula. Cortesía de la artista.

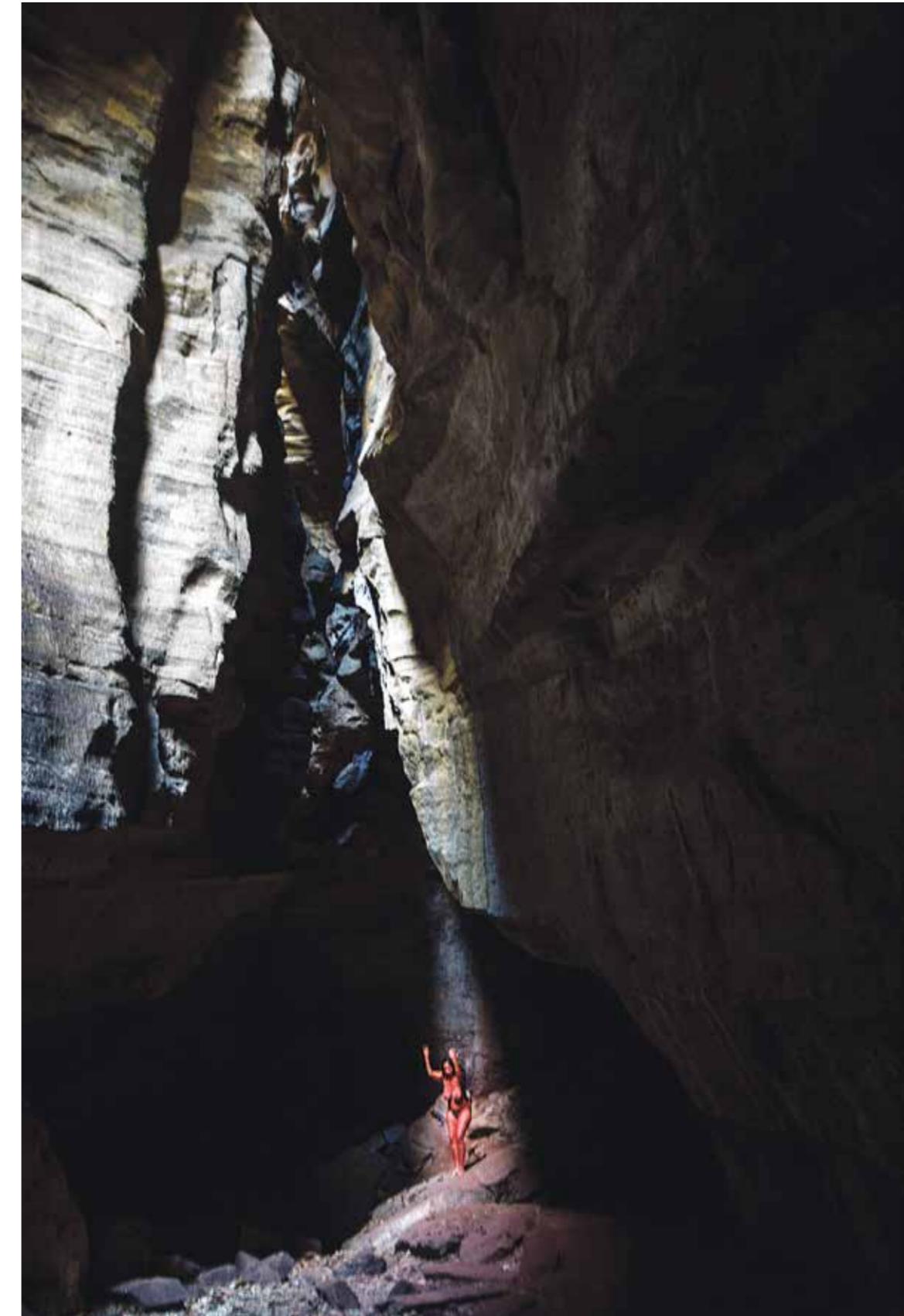
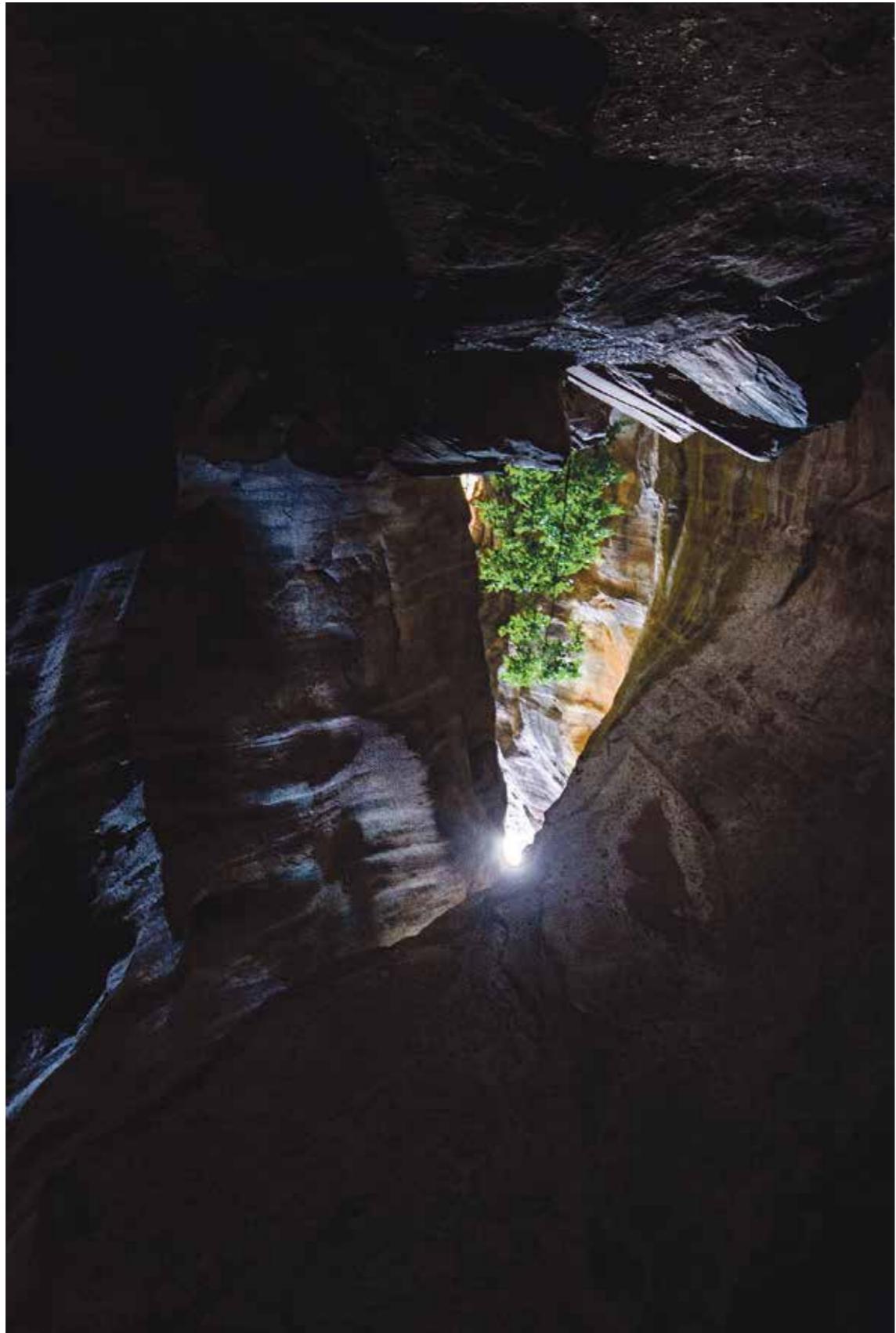
AE Mi nombre en guaraní es Jaxuca, la que señala la dirección, la que lleva la marcha. Y de ese modo asumo mi lugar en la historia, como un lugar integrador. *Tupi Valongo* no es una obra mía, yo soy sólo quien la reúne. Estoy allí, pero es una obra de Sandra Benites, que recita Nhandecy etc; también de Lidia Pankararu, que hizo la música; de Oula, que hizo las máscaras. Mi lugar allí no es de representación de una mujer indígena: los diseños de los sellos no son indígenas, son míos. Recupero una técnica que es muy antigua y creo a partir de ella. Me gusta ese camino abierto para que todos trabajen juntos en el Tenondé Porã, la idea de que algo solo es bello si todo el mundo participa.

C&AL Tanto en *Tupi Valongo* como en *Vagina: caverna da terra* (“Vagina: caverna de tierra”) podemos ver que sus trabajos se concentran en el protagonismo femenino en la historia del arte. ¿Cómo aborda ese aspecto?

AE Buena parte de nuestra visión fragmentada de la cuestión afroindígena viene de la necesidad profunda que aún tenemos de revisar el protagonismo de las mujeres en la historia. Porque si la mayor parte de los esclavos venidos de África eran hombres, está claro que en nuestra sangre corre la sangre de mujeres que fueron violadas, sometidas. Pero esas mujeres fueron borradas de la historia. Entonces, cuando propongo un performance que invita a las mujeres a pintar sus cuerpos con sellos y repetir las posiciones que encontramos en las pinturas rupestres, estoy invitando a entender nuestro lugar en la historia del arte descolonizado. Cuando uso el ocre, que es óxido de hierro, estoy restableciendo conexiones con la sangre, ese elemento que es de vida y muerte. Lindia [sobrenombre de Joselma Santos], una de las mujeres que participó en el performance *Ocre*, forma parte del grupo de capoeira de São Raimundo Nonato y es descendiente una india probablemente de la nación Pimenteira, que fue casi destruida por completo. Es el cruce de diferentes historias que surgen a la superficie de la piel como fuerzas del pasado.

LORENA VICINI realizó la entrevista.
Es editora, investigadora y gestora cultural.
Coordinó los proyectos “Episódios do Sul” y
“Ecos do Atlântico Sul” del Goethe-Institut
São Paulo.

Parque Nacional Serra da Capivara. Foto: Ana Mesquita. Cortesía de la artista
 acima e do lado oposto Anita Ekman, *Vagina: caverna da terra*, 2018.



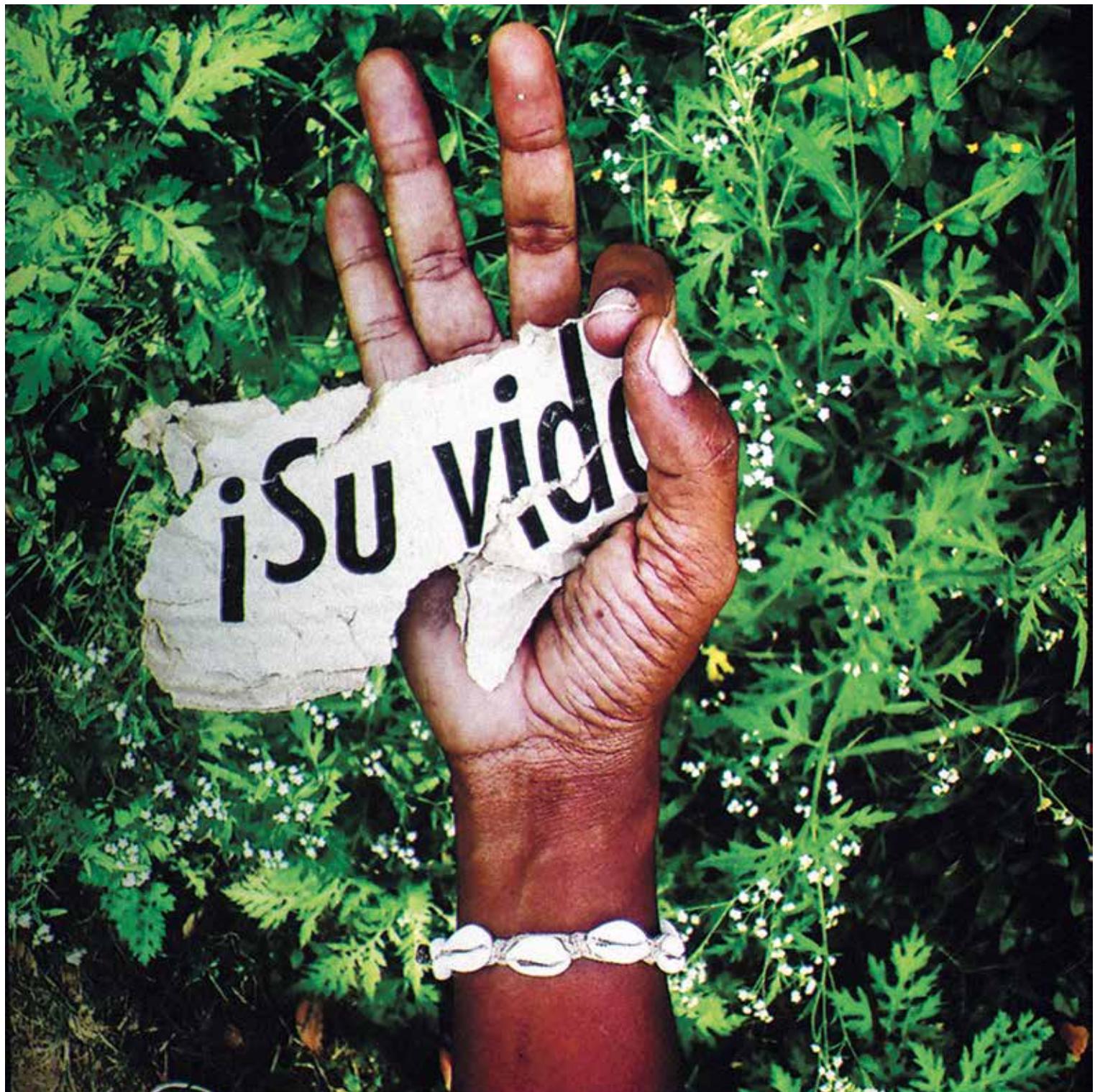
arriba y al lado opuesto Anita Ekman, *Vagina: caverna da terra*, 2018.
 Parque Nacional Serra da Capivara. Foto: Ana Mesquita. Cortesía de la artista

NÚMERO 01
C&AL 2018
UMA REVISTA
DE ARTE

PERSPECTIVAS E
CONEXÕES ENTRE
A AMÉRICA LATINA,
O CARIBE E A ÁFRICA

C& AMÉRICA LATINA

#WEARECONTEMPORARYAND



AMLATINA.CONTEMPORARYAND.COM

C&AL

CONCEITO

Julia Grosse
Yvette Mutumba

NOTA DOS EDITORES**EQUIPE EDITORIAL**

Julia Grosse
Yvette Mutumba
Hernán D. Caro
Soraia Vilela
Olivia Buschey
Theresa Sigmund

DESIGN GRÁFICO

Britta Rogozinski,
SHIFT Design, Londres

COLABORADORES

Lorena Vicini
Adriana Bustos
Aldeide Delgado
Hernán D. Caro

TRADUÇÕES

Soraia Vilela
Nathália Dothling Reis
Nicolás Gelormini
Renata Ribeiro da Silva

IMPRESSÃO

FUNKE Zeitungsdruckereien,
Essen

Ainda que tenhamos tentado de boa fé obter de terceiros os direitos que consideramos necessários para incluir suas obras, não garantimos que o uso do conteúdo exibido não infrinja nem viole os direitos de terceiros.

© autores/fotógrafos/C&
Todos os direitos reservados

CAPA E ÍNDICE

Moisés Patrício, *Aceita?*,
2014-2017. Slide show
fotográfico. Foto: Pedro
Napolitano Prata. Exposição
Somos Todxs Negrxs?, 2017.
Cortesia Acervo Histórico
Videobrasil

Após o lançamento da plataforma online da Contemporary And América Latina (C&AL), no início de 2018, temos o prazer de apresentar a vocês nossa primeira versão impressa.

Ao lançarmos a C&AL, queremos oferecer a leitores de todo o mundo um espaço dinâmico e crítico, que se concentra nas conexões da arte entre a América Latina, o Caribe e a África. Nossos leitores vivem em diversos países, entre eles no Peru, no Reino Unido, no Brasil, na Colômbia e nos Estados Unidos.

Mas voltando rapidamente à nossa história: desde 2015 a revista de arte Contemporary And (C&) tem abordado os vínculos entre a África e sua Diáspora global. Em 2016, publicamos nossa primeira edição impressa em São Paulo, em colaboração com a revista e plataforma O MENELICK 2º ATO, dedicando entrevistas, reportagens e ensaios ao panorama afro-brasileiro da arte.

Considerando as muitas experiências compartilhadas, bem como as diferenças, debates e intercâmbios entre a América Latina, o Caribe e a África, nos pareceu mais que lógica a tentativa de criar e estabelecer uma plataforma completamente nova, que oferecesse tempo e espaço para abordar estas conexões com mais profundidade, através de artigos, colunas e entrevistas tanto em espanhol quanto em português.

Com a C&AL, esperamos criar uma rede em constante crescimento, que reflita nossa ideia de Diáspora global.

Nesta primeira edição impressa, analisamos o “desaparecimento do negro” da identidade argentina, um mistério intrigante na história do país: a artista Adriana Bustos fala sobre seu projeto *O retorno do reprimido*, cujo tema são as profundas distorções relacionadas ao legado africano na Argentina. A autora Lorena Vicini conversa com a artista brasileira Anita Ekman sobre sua prática artística de examinar identidades afro-indígenas. A curadora e historiadora Aldeide Delgado lança um olhar sobre várias exposições recentes de arte cubana e levanta questões críticas. Por fim, o artista Fabio Melecio Palacios discorre sobre sua interpretação de tradições afro-colombianas e a história da região do Pacífico Colombiano através de suas performances permeadas de emoção.

Desejamos que vocês continuem seguindo nossos enfoques temáticos e desfrutando da leitura!

A equipe da C& América Latina

C& AMÉRICA LATINA
É PUBLICADA POR

**C&AL**

AMLATINA.CONTEMPORARYAND.COM

#WEARECONTEMPORARYAND

A Contemporary And América Latina (C&AL) é uma revista de arte dinâmica e crítica, com enfoque na conexão entre a Afro-América Latina, o Caribe e a África.

CONTEÚDO

#WEARECONTEMPORARYAND



4 – 5

ENTREVISTA COM FABIO MELECIO PALACIOS

Fabio Melecio Palacios reinventa o modo de observar as tradições de comunidades afrodescendentes da Colômbia. Suas intervenções artísticas recriam costumes, ofícios e lugares para contar histórias de sobrevivência.

6 – 7

COLEÇÕES DE ARTE CUBANA CONTEMPORÂNEA

Várias mostras recentes de arte contemporânea cubana colocam em evidência o interesse internacional pela produção artística da ilha. Mas, também, colocam algumas questões.

8 – 9

O PASSADO AFRO DA ARGENTINA

O “desaparecimento do negro” da identidade argentina é um dos mistérios mais intrigantes da história do país. A artista Adriana Bustos fala sobre seu projeto *O retorno do reprimido*, que analisa as distorções relacionadas ao legado africano na Argentina.

10 – 13

A ARQUEOLOGIA AFRO-INDÍGENA DE ANITA EKMAN

Em suas performances, a artista Anita Ekman escava o passado pré-colombiano e africano do Brasil para decolonizar o olhar sobre o presente.

ABUNDÂNCIA E RESISTÊNCIA NO PACÍFICO

FABIO MELECIO PALACIOS reinventa a maneira de observar as tradições das comunidades negras da Colômbia. Suas performances reconstituem costumes, ofícios e lugares, a fim de narrar histórias de sobrevivência.

C& AMÉRICA LATINA Como surgiu seu interesse pela arte?

FABIO MELECIO PALACIOS Ele começou e foi crescendo na escola, sem que eu soubesse que faria arte mais tarde. Quando estava no quarto ano, vi um desenho do rosto de Simón Bolívar no livro de espanhol de uma colega. Gostei da forma como tinha sido feito: a lápis, apenas linhas. Sem saber que desenhava, também fiz meu Simón Bolívar, meu primeiro desenho. Depois, desenhava tudo: quadrinhos, árvores, frutas. Não sabia explicar por que fazia isso, mas gostava de desenhar. Em 1995, já com conhecimento prático de desenho, comecei a estudar Artes Plásticas na Casa de Cultura de Palmira, e depois no Instituto Departamental de Belas Artes de Cali.

C&AL As tradições do Pacífico Colombiano são centrais em performances como *Enseñando a comer sancocho de pescado hecho con coco*, BMR (*Bamba, martillo y refilón*) ou *Tramo/traza. 500 metros de abundancia y resistencia*. O que pretende investigar através delas?

FMP Há muito tempo, o tema afro me interessa bastante: o ser negro e suas práticas de habitar, de sentir e de se representar. Fiz um acordo comigo mesmo de falar sobre o que sei e sobre meu contexto. Pensando em *O artista enquanto etnógrafo*, de Hal Foster, entro e saio dos sistemas que me permeiam e que expressam realidades ou costumes de sobrevivência afro. Tenho interesse em expor diferentes modelos de interpretação, ofícios, a memória, a cotidianidade, a fim de entender o outro, de me colocar na posição do outro.

C&AL Como essas obras nasceram?

FMP *Enseñando a comer sancocho de pescado...* surgiu dos costumes herdados, porém, além disso, está a questão do que a sociedade considera de bom ou de mau gosto. O que o negro faz é visto como “de mau gosto”, “estranho” e uma série de mitos foi tecida:



os negros são os melhores dançarinos, têm o maior pênis, são exóticos, barulhentos, preguiçosos, brutos, só servem para o trabalho duro, só comem peixe, e suas casas cheiram assim etc. Desde o conceito de família e o que implica comer à mesa, minha performance pretende transmitir habilidade e gestualidade, questionar atitudes depreciativas relacionadas a tabus: “essa comida é para negros, não coma peixe, porque vai ficar preguiçoso, por um lado a carne, por outro a espinha” etc. Quero investigar modelos de como o negro se mostra e é representado e concebido na sociedade, como seus costumes são enxergados. Com BMR (*Bamba, martillo y refilón*), quis fazer uma homenagem aos cortadores de cana-de-açúcar. Meu pai trabalhou 25 anos como cortador, e, durante todo esse tempo, eu o vi se levantando às 3 horas da manhã para ir trabalhar. Todos os dias, afiava sua ferramenta e esse som registrou em mim algo sublime, que não entendia quando jovem, mas queria enaltecer esse trabalho. Em 2007, coloquei em cena 15 cortadores amigos de meu pai afiando seus facões: um concerto de afiação

de facões. Durante o desenvolvimento do projeto, entre 2007 e 2010, aconteceram várias coisas: uma greve de cortadores, o término de contratos por tempo indeterminado, o pagamento ruim, a impossibilidade de se aposentar. Era o protesto de 18 mil cortadores, toda uma comunidade que pedia para ser escutada. Assim, meu pai e seus amigos se transformaram na representação disso. Por trás de tudo isso, há a reflexão sobre ser negro e seus ideais, os problemas ambientais, o recrutamento de pessoal, a nação, a desigualdade. Os facões se transformam em objetos que evocam uma luta incansável pela sobrevivência. *Tramo/traza. 500 metros de abundancia y resistencia* surgiu de uma conversa com Yolanda Chois e Úrsula Mendoza sobre o projeto “Carretera al mar”, do Goethe-Institut, em cooperação com o Museu La Tertulia, para o qual desenvolvi uma obra em agosto de 2018. Minha ideia inicial era reconstruir trechos que faltavam na estrada de ferro entre Cali e Buenaventura. Não encontramos nenhum trecho que faltasse, mas achei uma parte da estrada que estava escondida pela vegetação e



todas as imagens / esta página e a oposta

Fabio Melecio Palacios, BMR (*Bamba, martillo y refilón*), 2011.
Vista da instalação. Cortesia do artista.

depois voltava a aparecer. Daí surgiu a ideia: tentar revelar esse trecho incrustado na mata, ativar a memória como cúmplice da realidade aparente e cotidiana.

C&AL Que papel o fato de ser afro-colombiano exerce em sua reflexão artística?

FMP Minha exploração artística é guiada pela intuição, pelas vivências pessoais e pelo que sinto socialmente, onde o componente negro é o ponto de partida para me situar num plano horizontal que envolve uma observação crítica dos contextos em que me movimento. Tenho interesse em falar do negro a partir da criação de obras estéticas que provoquem, questionem e indaguem a partir da densidade da história negra.

C&AL Existe racismo no ambiente artístico colombiano?

FMP Existe, mas opera de maneira sutil e através de uma inclusão disfarçada de benevolência, que não passa de uma

exclusão tácita. Obviamente há um jogo de micropoderes em todos os contextos possíveis.

C&AL Que papel você considera que a arte pode ter na sociedade colombiana, marcada pela guerra, injustiça e instabilidade social e institucional?

FMP Atrevo-me a dizer que é um papel de confronto e restauração a respeito das realidades que não queremos que se repitam. É cada vez mais doloroso observar como o violento permanece e se permeia sem feridos, mas, sim, com muitas vítimas.



“
MEU TRABALHO É NEGRO, FEMININO E MARGINAL.
LEIA NA INTEGRA EM
AMLATINA.CONTEMPORARYAND.COM

BONS TEMPOS, MAS É PRECISO VER PARA ALÉM DO “BOOM”

Várias mostras recentes de arte contemporânea cubana colocam em evidência o interesse internacional pela produção artística da ilha. Mas, também, expõem algumas questões críticas.



Vista da exposição *Art x Cuba – Contemporary Perspectives Since 1989*, Aachen, Alemanha, 2017.

Cortesia Artificialis.

As exposições *¡Ola Cuba!* e *Artes de Cuba*, que aconteceram no decorrer de 2018 na Gare Saint Sauveur, em Lille, na França, e no Kennedy Center em Washington D.C., nos Estados Unidos, geraram um certo paralelismo entre produção artística e bem-estar social. Em Cuba, aumentam as medidas coercitivas com relação à produção independente. No entanto, as mostras se apresentaram como proclamações da liberdade de expressão e do diálogo entre os artistas dentro e fora da ilha. Desta forma, exposições correm o risco de se tornarem instrumentos ideológicos, ainda que não tenham uma mensagem política. Outras mostras recentes impulsionadas por colecionadores ofereceram uma abordagem distinta da arte cubana. No decorrer de 2017, o Museu de Arte Pérez em Miami (PAMM) apresentou um programa em três capítulos: *On the Horizon – Contemporary Cuban Art from Jorge Pérez Collection* expôs 170 obras doadas por Jorge Pérez, colecionador filho de cubanos. Os três

capítulos da exposição se aprofundaram nos conflitos e inseguranças do indivíduo na sociedade cubana contemporânea.

Por outro lado, *Adiós Utopía – Dreams and Deceptions in Cuban Art since 1950*, exposição apresentada no Centro de Arte Walker no começo de 2018, foi concebida pela Fundação Cisneros Europa e Miami. A mostra, autodescrita como “a mais completa e significativa de arte moderna e contemporânea cubana ocorrida nos Estados Unidos”, estabeleceu uma narrativa sobre como as aspirações e os fracassos utópicos de Cuba afetaram mais de 50 anos de produção artística. A mostra dialogou com os eventos-chaves da história do país desde os anos 1950 até os dias atuais.

A colecionadora cubana Ella Fontanals-Cisneros – assim como Jorge Pérez – desempenhou um papel fundamental no apoio à arte latino-americana e à ativação da cena cultural de Miami. Além disso, influenciou o processo de revalorização do movimento de abstração



Vista da exposição *Art x Cuba – Contemporary Perspectives Since 1989*, Aachen, Alemanha, 2017.

Cortesia Artificialis.

cubana e de figuras como Carmen Herrera, Loló Soldevilla e Sandú Darié (*Triângulo*, 2017-2018).

A coleção de arte cubana de Chris von Christierson, sul-africano radicado em Londres, dá ênfase aos múltiplos rastros da África na cultura cubana. *Sin máscaras – Arte afrocubano contemporâneo* (2017), do Museu Nacional de Belas Artes de Cuba, Havana, apresentou 150 obras. Segundo o curador Orlando Hernández, a coleção constrói-se a partir da investigação de obras de artistas menos conhecidos regionalmente, mas com alto prestígio internacional. E identifica temáticas mais além dos vínculos religiosos: os preconceitos, estereótipos e a discriminação existentes na realidade cubana. *Sin máscaras* colocou a Coleção Von Christierson como uma ampla e diversa representação internacional de arte afro-cubana.

Por último, outra exposição apresentada como “mostra mais extensa de arte cubana” foi *Art x Cuba – Contemporary Perspectives since 1989*. Inaugurada em agosto de 2017 no Fórum de Arte Internacional Ludwig, em Aachen, Alemanha, examinou os vínculos entre cultura e política, arte e mercado, globalização e poder, mediante obras pertencentes a uma das primeiras coleções de arte cubana na Europa: a coleção de Peter e Irene Ludwig.

Essas exposições evidenciam como colecionadores internacionais apostam na promoção de distintas gerações de artistas cubanos. O apoio à produção de exposições e projetos de pesquisa mediante alianças com museus, universidades e curadores reconhecidos possibilita o estudo de períodos artísticos silenciados e estimula a criação de artistas jovens.

Em janeiro de 2018, o portal Cuban Art News informou a respeito da iniciativa da casa de leilões Phillips de incorporar a arte latino-americana às vendas de arte contemporânea internacional. Os recordes em vendas de artistas cubanos como Carmen Herrera superaram um milhão de dólares; outros, como Zilia Sánchez, Mario Carreño, Tomás Sánchez, Roberto Fabelo e Alexander Arrechea, alcançaram preços notáveis. A criação de diferentes galerias em Havana, de estúdios e a presença contínua em festivais e bienais de arte internacionais contribuem para um incremento da participação da arte cubana nos circuitos comerciais.

Em 2017, mais de 20 exposições posicionaram as práticas artísticas cubanas em relação a outros contextos. Entre elas, destacaram-se as retrospectivas itinerantes de Wifredo Lam e Belkis Ayón na Tate Modern e no Museo del Barrio; as três mostras *Cuba Is, HOPE*

e *The Cuban Matrix* no programa de exposições *Pacific Standard Time: La/La*, assim como *Cuba – Tatuare la storia*, no Padiglione d’Arte Contemporanea (PAC) em Milão, Itália. Por outro lado, em 2017, destacou-se a participação de Maria Magdalena Campos na documenta 14 e de Carlos Martiel na Bienal de Veneza, enquanto Tania Bruguera teve, em 2018, uma exposição individual, *Untitled* (Havana, 2000), no MoMA de Nova York, a exposição *Hablándole al poder* no Museu Universitário de Arte Contemporânea na Cidade do México e fará uma intervenção na Tate Modern de Londres. Algo está acontecendo. Algo que muitos chamam de “boom”. No entanto, falar da existência de um “boom” da arte cubana a partir do interesse pela ilha provocado pelo relaxamento das políticas diplomáticas entre Cuba e Estados Unidos (2014), a morte de Fidel Castro (2016) e a posterior retração das relações depois das medidas implementadas por Donald Trump (2017), corre o risco de simplificar as condições que definem a produção cubana. Seria necessário examinar este fenômeno não só a partir das tensões entre Cuba e Estados Unidos, mas em toda sua complexidade: no marco do incremento da participação da comunidade latina e chicana nos Estados Unidos, da reivindicação de uma curadoria de caráter subjetivo-ativista, das viagens ao exterior com retorno dos artistas cubanos, do interesse de galerias por Cuba, das estratégias de execução político-cultural do governo cubano e, sobretudo, do desenvolvimento de um colecionismo focado na institucionalização da arte e na sua disponibilidade social.

—
ALDEIDE DELGADO é historiadora e curadora. Contemplada com a Bolsa de Pesquisa e Produção de Texto Crítico 2017, teve seu trabalho exposto no California Institute of Arts, no Centro Cultural Espanhol Miami e na 12ª Bienal de Havana. Estudou História da Arte na Universidade de Havana.

STATUS DE RELACIONAMENTO: COMPLICADO

O “desaparecimento do negro” da identidade argentina é um dos mistérios mais intrigantes da história do país. A artista **ADRIANA BUSTOS** fala sobre seu projeto *O retorno do reprimido*, que analisa as distorções relacionadas ao legado africano na Argentina.

Entre 2006 e 2011, realizei o projeto *Antropologia da mula*, através do qual pretendia documentar a presença de cavalos utilizados na coleta de papelão na cidade argentina de Córdoba depois da crise econômica de 2002. Minha pesquisa me conduziu à história da cidade como produtora de mulas nos tempos coloniais. A partir do século 16 até bem tarde no 18, a economia da região dependia da criação de mulas, que logo eram transportadas até o Cerro Rico de Potosí, nos Andes bolivianos, para a exploração de metais preciosos cujo destino era a Europa.

No ano de 2006, foi revelado um escândalo relacionado à companhia aérea argentina Southern Winds, que passou anos traficando cocaína da Bolívia para a Espanha, passando por Córdoba. Compreendi que as antigas rotas coloniais se sobreponham às atuais rotas do narcotráfico. Além disso, descobri, com assombro, que 70% da população carcerária feminina cumpria pena por delitos vinculados ao narcotráfico, ou seja, mais da metade das mulheres presas eram traficantes informais ou, como são chamadas na América Latina: “mulas”.

Mas voltemos à época colonial. A criação de mulas e seu traslado até Potosí era uma atividade realizada em grande parte pela mão de obra escrava negra. Esse fato vai contra o relato oficial, segundo o qual o trabalho forçado era realizado por indígenas. Essa distorção me surpreendeu ainda mais quando descobri estatísticas de meados do século 17, segundo as quais as pessoas negras formavam em torno de 60% da população total de Córdoba, cuja população negra é hoje em dia quase inexistente.

A partir do início de 2017, comecei a desenvolver um novo projeto ao qual dei o nome de *O retorno do reprimido*, em alusão literal aos conteúdos culturais negados que, no entanto, voltam de alguma forma. Investigar os arquivos sobre colonialismo me permitiu lançar um olhar sobre a genealogia do racismo e do capitalismo. Racismo e colonialismo são inseparáveis e, de certo modo, são os pilares fundamentais do capitalismo moderno. Não é possível pensar a raça sem o olhar classificatório do poder colonizante, que biologiza a desigualdade a fim de justificar a dominação, a escravidão, a servidão e a anulação do Outro, visto como supostamente “inferior”.

No final do século 19, depois das guerras da independência, teve início na Argentina, e nos outros países latino-americanos, um processo de construção da identidade nacional. Essa identidade foi forjada a partir de mitos de origem, símbolos e heróis nacionais. Assim surgiu um novo espelho, no qual era possível reconhecer-se como “argentino”. Numa espécie de branqueamento da população, foram promovidas políticas migratórias que estimularam a imigração europeia.

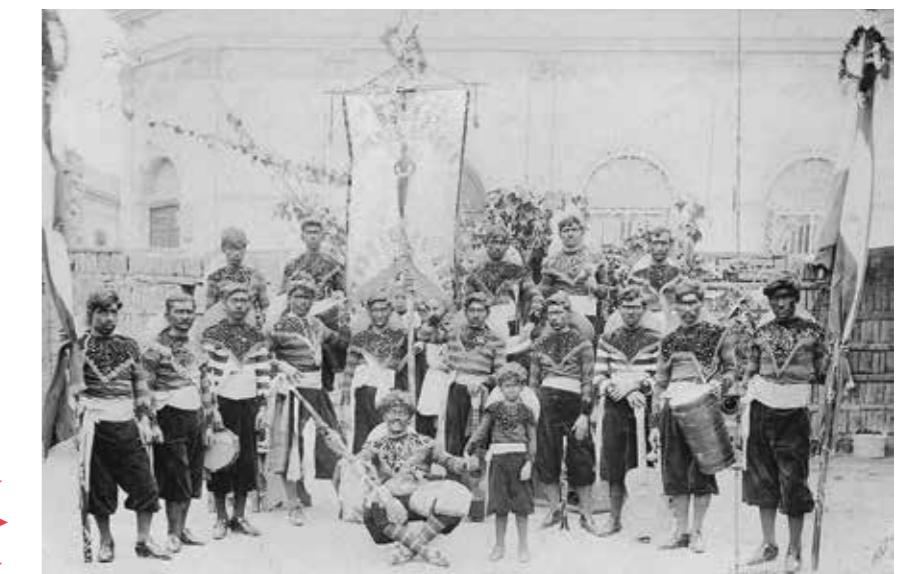
O suposto desaparecimento do negro é um dos mistérios mais intrigantes da história argentina, mesmo que o relato oficial proponha explicações distintas. Uma delas é o declínio do tráfico de escravos

depois da abolição da escravatura em 1813. Uma segunda explicação fala do desaparecimento do negro como consequência das guerras da independência, nas quais combateram espanhóis, indígenas, brasileiros e paraguaios, bem como milhares de soldados afro-argentinos que teriam morrido em batalha. Uma terceira hipótese fala da mestiçagem: devido à escassez de homens como consequência das guerras, as mulheres negras e mestiças, a fim de melhorar sua mobilidade social, teriam se dirigido a homens brancos para ter filhos de pele mais clara. Um quarto argumento refere-se às baixas taxas de natalidade e às altas taxas de mortalidade resultantes das condições econômicas e sociais precárias da população negra. Ou seja, os negros teriam morrido mais jovens que os brancos. Seu desaparecimento teria culminado, como um golpe de graça, com a epidemia da febre amarela de 1871.

Embora as explicações tradicionais sejam em parte corretas, foi feito pouco para prová-las. Elas são antes de tudo distorções, que tendem a obscurecer o papel da população afro-argentina na história do país. Em sua fase inicial, a Argentina declarou-se um projeto de nação branca, europeia e civilizada. Para que isso fosse possível, tornou-se urgente o extermínio do indígena e o ocultamento do negro. A invisibilização de negros intelectuais, artistas, poetas, escritores e jornalistas é resultado de uma leitura parcial da história de uma parcela importante da população, que apenas aparentemente morreu sem deixar rastros de feitos ou realizações.

Na Argentina, existem as categorias “negro de pele” e “negro de alma”. O negro de pele refere-se ao fenótipo negro, visto como aquele que vive somente em outros países latino-americanos como Brasil, Uruguai, Cuba etc. Seus traços deixaram de ser visíveis para se transformar em genótipos não visíveis, e a negritude se converteu em algum ponto em condição de espírito. Na Argentina, fala-se de uma pessoa “negra de alma” quando sua conduta é considerada de mau gosto, sexualizada, supostamente primitiva. Ao desaparecerem os indicadores externos da cor da pele, os sinais de qualquer atitude suspeita ou ameaçadora passaram a ser reconhecidos como “de negro”. A relação que muitos argentinos têm com a questão da raça é uma fantasia esquizo-paranoide.

Um documento contundente é a imagem que encontrei no Arquivo Geral da Nação, no Departamento de Documentos Fotográficos, seção “Afro-argentinos”, que sintomaticamente não tem quase nada em termos de material. É uma imagem de 1891, que supostamente retrata a “Sociedade dos negros congo”. Mas na imagem não há pessoas negras. Trata-se de pessoas maquiadas postas em cena. Além de ser a imagem de uma invisibilização, é possível fazer muitas leituras desta imagem. Uma delas poderia ser: as corporalidades negras não se consideravam dignas de serem eternizadas em uma fotografia.



**UM NOVO
CÂNON VISUAL
PARA CUBA**
LEIA EM
AMLATINA.
CONTEMPORARYAND.COM

ADRIANA BUSTOS utiliza diversas mídias para refletir sobre a opressão. Graduada em Belas Artes e Psicologia, recebeu em 2016 o Prêmio Federico Jorge Klemm de Artes Visuais. Sua obra esteve presente na arteBA, ARTBO, ARCO, Projects Frieze e em várias bienais internacionais.

acima Adriana Bustos, de *Retratos de barcos negreiros e navonaves*, 2017. 60 aquarelas sobre papel de 20x20 cm. Cortesia da artista.

abaixo/à esquerda Adriana Bustos, imagem da série *Antropologia da mula*, 2006-2011. Cortesia da artista.

abaixo/à direita Anônimo, foto *Sociedade dos negros congo*, 1891. Arquivo Geral da Nação, Argentina.

“ESSA IDEIA DE QUE SÓ É BELO SE TODO MUNDO CHEGA JUNTO”

Em suas performances, a artista **ANITA EKMAN** escava o passado pré-colombiano e africano do Brasil para decolonizar o olhar sobre o presente.



Nzo Oula na performance *Cemitério dos Pretos Novos*, Rio de Janeiro, 2018.

Cortesia da artista.

C& AMÉRICA LATINA Um dos temas que permeia sua prática artística é o questionamento da identidade afro-indígena. Como você pensou esta questão na performance *Tupi Valongo: Cemitério dos Pretos Novos e dos Velhos Índios*?

ANITA EKMAN Dos 10 milhões de africanos que chegaram às Américas como escravos, 40% desembarcaram na costa atlântica brasileira, milenarmente ocupada por povos indígenas Tupi. O Cais do Valongo, no Rio de Janeiro, foi o porto que recebeu a maior quantidade de escravos no mundo. Os que chegavam mortos ou morriam ao desembarcar eram jogados à flor da terra, no Cemitério dos Pretos Novos. Mas antes de ser o Cemitério dos Pretos Novos, aquele lugar era o Sambaqui do Propósito. Sambaquis são formações de cascas de moluscos realizadas pelos seres humanos – a própria origem tupi da palavra sambaqui significa “amontoado de conchas” – que datam de 6 mil anos e se estendem por todo o litoral do Brasil. Repare que não estou falando de 500 anos, estou falando de uma prática que vem mudando a paisagem da costa atlântica há milênios. Trabalhos arqueológicos recentes encontraram ossadas dentro de sambaquis, mostrando que eles tinham usos rituais funerários. Então se aquele lugar é o Cemitério dos Pretos Novos, é também o dos Velhos Índios. Estamos nesta terra e os indígenas foram tão escravos e tão terrivelmente dizimados quanto os africanos. Isso tem que ser discutido.

C&AL *Tupi Valongo* também parece conectar passado, presente e futuro quando mostra a Serra da Capivara (pré-história), o Valongo

(o colonial) e as imagens de Marielle Franco (vereadora executada no Rio de Janeiro em 2018 pela sua militância em prol dos direitos humanos). Foi essa a ideia, uma grande costura entre os tempos e os espaços?

AE O geógrafo Milton Santos me aclara muito as ideias quando fala que “espaço é acumulação desigual de tempo”. Foi na Serra da Capivara que foram encontrados vestígios de fogueira que datam de 50 mil anos e que levaram Niède Guidon a criar a teoria de que foi uma migração vinda da África, o que contradiz a versão até agora aceita de que a primeira migração do homem americano teria vindo da Ásia. Para mim, decolonizar é isso, é se conectar com essas histórias antigas, profundas e presentes. É como diz o título de um livro de Carlo Levi: *O futuro tem um coração antigo*. A performance *Tupi Valongo: Cemitério dos Pretos Novos e dos Velhos Índios* traz para a cena essas várias camadas, o espaço e a acumulação desigual de tempos. E isso para mim é muito forte, a ideia de que está tudo ali: o cesto feito pelos guaranis, a presença de Hugo Germano, que é da Favela do Cantagalo (Rio de Janeiro), o uso da técnica milenar dos carimbos para a pintura corporal, as máscaras de Nzo Oula, refugiado da Costa do Marfim da etnia Gouro, especialista em máscaras.

C&AL Pensando na questão do lugar de fala e da representatividade: como você se enxerga no papel de artista falando da questão indígena sem ser indígena?

AE O meu nome em guarani é Jaxuca, é a que aponta a direção, a que leva a caminhada. É assim que encaro meu lugar nessa história,

como um lugar agregador. *Tupi Valongo* não é uma obra minha, eu sou só a que reúne. Estou aqui, mas essa é uma obra da Sandra Benites, que recita *Nhandecy* etc.; também da Lidia Pankararu, que fez a música; do Oula, que fez as máscaras. O meu lugar ali não é de representação de uma mulher indígena: aqueles desenhos dos carimbos não são indígenas, são meus. Recupero uma técnica que é muito antiga, e crio a partir dela. Quero esse caminho aberto para todo mundo trabalhar junto no Tenondé Porã, essa ideia de que só é belo se todo mundo chega junto.

C&AL Podemos ver, tanto em *Tupi Valongo* como em *Vagina: caverna da terra*, que seus trabalhos enfocam também o protagonismo feminino na história da arte. Como você trata esse aspecto?

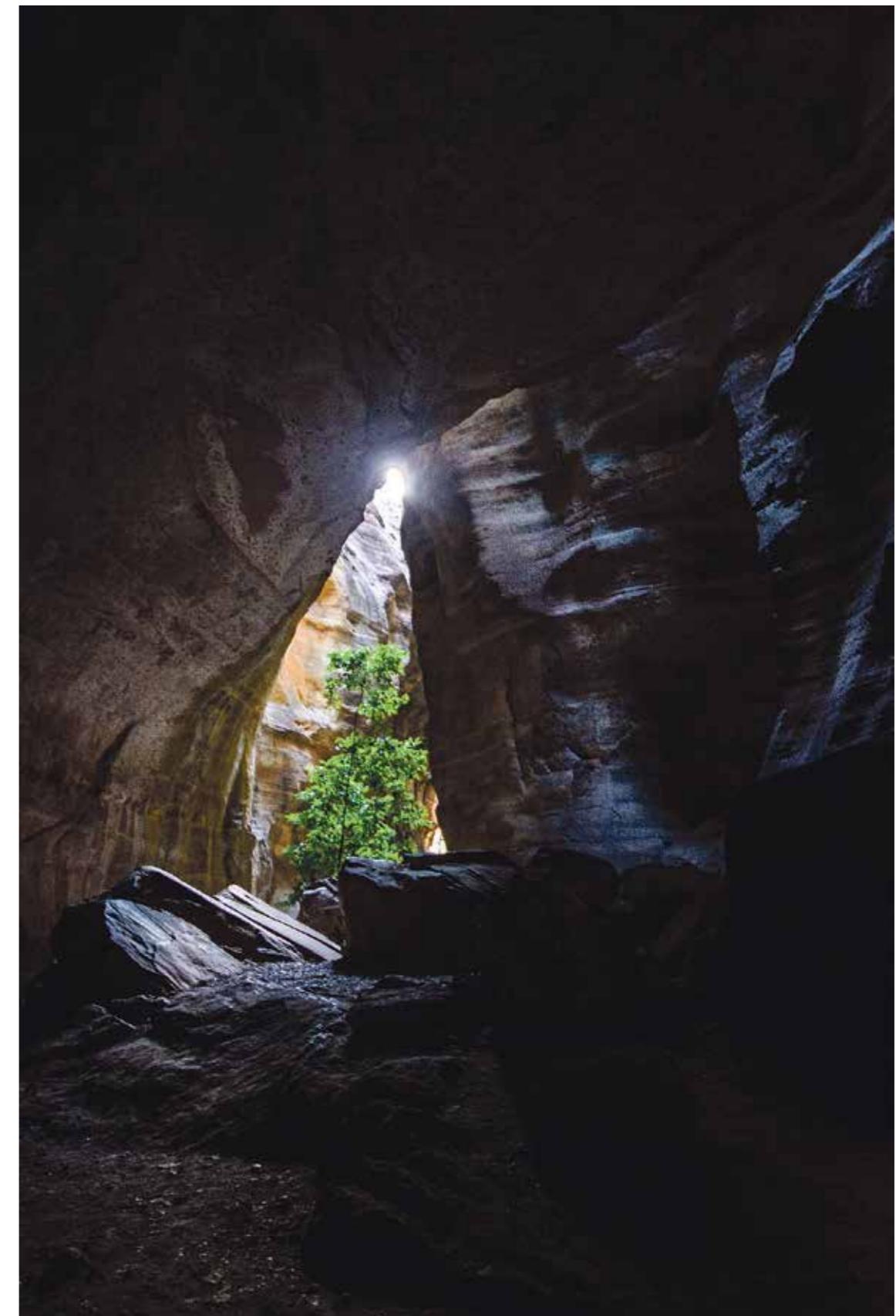
AE Boa parte da nossa visão fragmentada sobre a questão afro-indígena vem da necessidade profunda de rever o protagonismo das mulheres na história. Porque se a maior parte dos escravos chegados da África eram homens, está claro que no nosso sangue corre o sangue de mulheres indígenas que foram violentadas, domesticadas. Mas essas mulheres foram apagadas da história. Então, quando proponho uma performance que convida as mulheres a pintarem seus corpos com carimbos e repetirem as posições que encontramos nas pinturas rupestres, estou convidando para entendermos o nosso lugar nessa história da arte decolonizada. Quando uso o ocre, que é óxido de ferro, estou restabelecendo conexões com o sangue, com esse elemento que dá vida e morte. Lindia [apelido de Joselma Santos], uma das mulheres, que participou da performance *Ocre*, faz parte do grupo de capoeira de São Raimundo Nonato e é descendente de uma índia provavelmente da nação Pimenteira, que foi quase dizimada. É o cruzamento de várias histórias surgindo na superfície da pele como forças do passado.



Anita Ekman na performance *Tupi Valongo: Cemitério dos Pretos Novos e dos Velhos Índios*, Salvador, 2018. Foto: Taylla de Paula. Cortesia da artista.

—
LORENA VICINI realizou a entrevista.
Ela é editora, pesquisadora e gestora cultural. Coordenou os projetos “Episódios do Sul” e “Ecos do Atlântico Sul” pelo Goethe-Institut São Paulo.

Parque Nacional Serra da Capivara. Foto: Ana Mesquita. Cortesia de la artista
arriba y al lado opuesto Anita Ekman, *Vagina: caverna da terra*, 2018.



acima e do lado oposto Anita Ekman, *Vagina: caverna da terra*, 2018.
Parque Nacional Serra da Capivara. Foto: Ana Mesquita. Cortesia da artista