

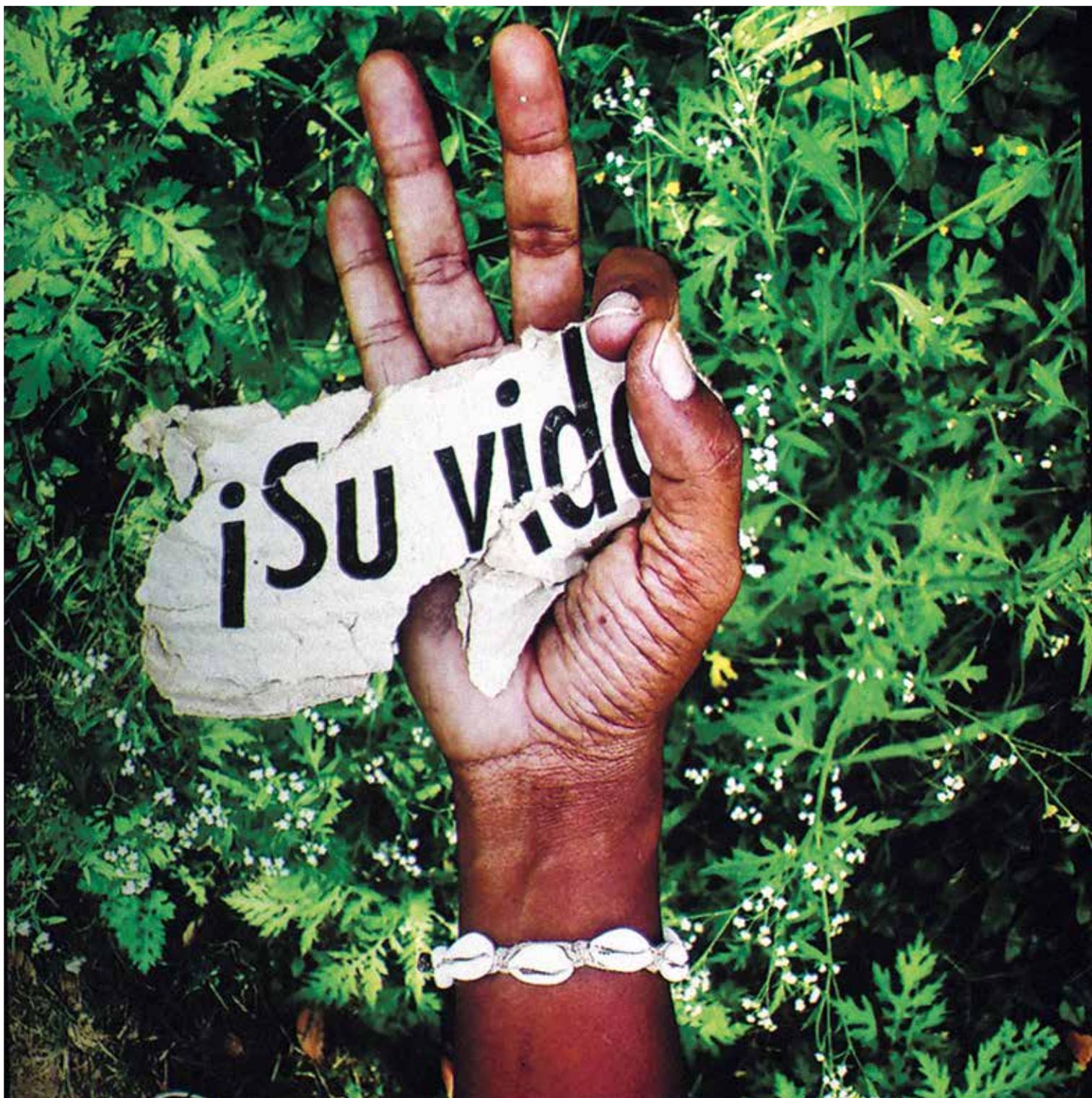
EDICIÓN 01  
C&AL 2018  
UNA REVISTA  
DE ARTE

PERSPECTIVAS SOBRE  
LAS CONEXIONES ENTRE  
LATINOAMÉRICA,  
EL CARIBE Y ÁFRICA

# C&

## AMÉRICA LATINA

#WEARECONTEMPORARYAND



AMLATINA.CONTEMPORARYAND.COM

C&AL

**CONCEPTO**

Julia Grosse  
Yvette Mutumba

**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&A  
Todos los derechos reservados.

**PORTADA E ÍNDICE**

Moisés Patricio, *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



**NOTA DE LOS EDITORES**

Tras haber lanzado la plataforma en línea Contemporary And América Latina (C&AL) a inicios de 2018, nos alegramos ahora de presentar a ustedes la primera versión impresa de nuestra revista.

Con C&AL queremos ofrecer a lectores en diferentes lugares del mundo un espacio dinámico y crítico, centrado en las conexiones artísticas entre Latinoamérica, el Caribe y África. Nuestros lectores se encuentran en Perú, en el Reino Unido, en Brasil, Colombia o Estados Unidos.

Pero regresemos por un momento a nuestra historia: desde 2015, la revista de arte Contemporary And (C&) aborda los vínculos entre África y su Diáspora global. En 2016 publicamos nuestra primera edición impresa en São Paulo, en colaboración con la revista y plataforma O MENELICK 2º ATO. Allí dedicamos entrevistas, reportajes y ensayos al panorama artístico afrobrasileño.

Teniendo en cuenta las muchas experiencias compartidas, y también las diferencias, debates e intercambios entre Latinoamérica, el Caribe y África, nos pareció más que lógico intentar crear y establecer una plataforma completamente nueva, que ofrezca el tiempo y el espacio para abordar estas conexiones de forma más profunda a través de artículos, columnas y charlas tanto en español como en portugués. Con C&AL esperamos establecer una red en constante crecimiento que refleje nuestra idea de una Diáspora global.

En este primer número impreso examinamos la “desaparición del negro” de la identidad argentina, un intrigante misterio en la historia del país: la artista Adriana Bustos habla sobre su proyecto *El retorno de lo reprimido*, que tiene como tema las profundas distorsiones relacionadas con el legado africano en Argentina. La autora Lorena Vicini habla con la artista brasileña Anita Ekman sobre su práctica artística de examinar identidades afroindígenas. La curadora e historiadora Aldeide Delgado le da un vistazo a varias exposiciones recientes de arte cubano contemporáneo y plantea preguntas críticas. Y el artista Fabio Melecio Palacios nos cuenta sobre su interpretación de tradiciones afrocolombianas y la historia de la región del Pacífico colombiano a través de sus emotivas acciones artísticas.

¡Les deseamos que sigan enfocados y que disfruten la lectura!

El equipo de C&AL

**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.

#WEARECONTEMPORARYAND

AMLATINA.CONTEMPORARYAND.COM

# 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 4° 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/traza. 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/traza. 500 metros de abundancia y resistencia* surgió de una charla con Yolanda Choís 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 ningún tramo faltante, pero hallé una parte de la carrilera



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.



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

—  
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.

# 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 Christerson, 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 Christerson 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 *Hablándole 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 por 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 12° 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 clasificatorio 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 congo”. 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  
CANON 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 congo*, 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.

**C&AL** *Tupi Valongo* también parece conectar pasado, presente y futuro, ya que muestra la Serra da Capivara (la prehistoria), el Valongo (lo colonial) y las imágenes de Marielle Franco (concejala asesinada en Río de Janeiro en 2018 por su militancia en favor de los derechos humanos). ¿Fue esa la idea? ¿Una gran costura que uniera tiempos y espacios?

**AE** El geógrafo Milton Santos me aclara mucho las ideas cuando dice que “espacio es la acumulación desigual del tiempo”. En la Serra da Capivara se encontraron vestigios de una fogata datados en cincuenta mil años de antigüedad y que llevaron a Niède Guidon a elaborar la teoría de que se trató de una migración venida de África, algo que contradice la versión hasta ahora aceptada, según la cual la primera migración del hombre americano habría venido de Asia. Para mí, descolonizar es eso, conectarse con esas historias antiguas, profundas y presentes. Y como dice el título de un libro de Carlo Levi: *El futuro tiene un corazón antiguo*. El performance *Tupi Valongo: Cemitério dos Pretos Novos e dos Velhos Índios* puso en escena esos diferentes estratos, el espacio y la acumulación de los tiempos. Eso es muy fuerte para mí, la idea de que todo está allí: el cesto hecho por los guaraníes, la presencia de Hugo Germano, que es de la Favela do Cantagalo (Río de Janeiro), el uso de la técnica milenaria de los sellos para la pintura corporal, las máscaras de Nzo Oula, refugiado de la Costa de Marfil de la etnia Gouro, especialista en máscaras.

**C&AL** Pensando en el lugar de enunciación, ¿cómo se inserta usted en el papel de artista que habla de la cuestión indígena sin ser indígena?



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 ete; 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.

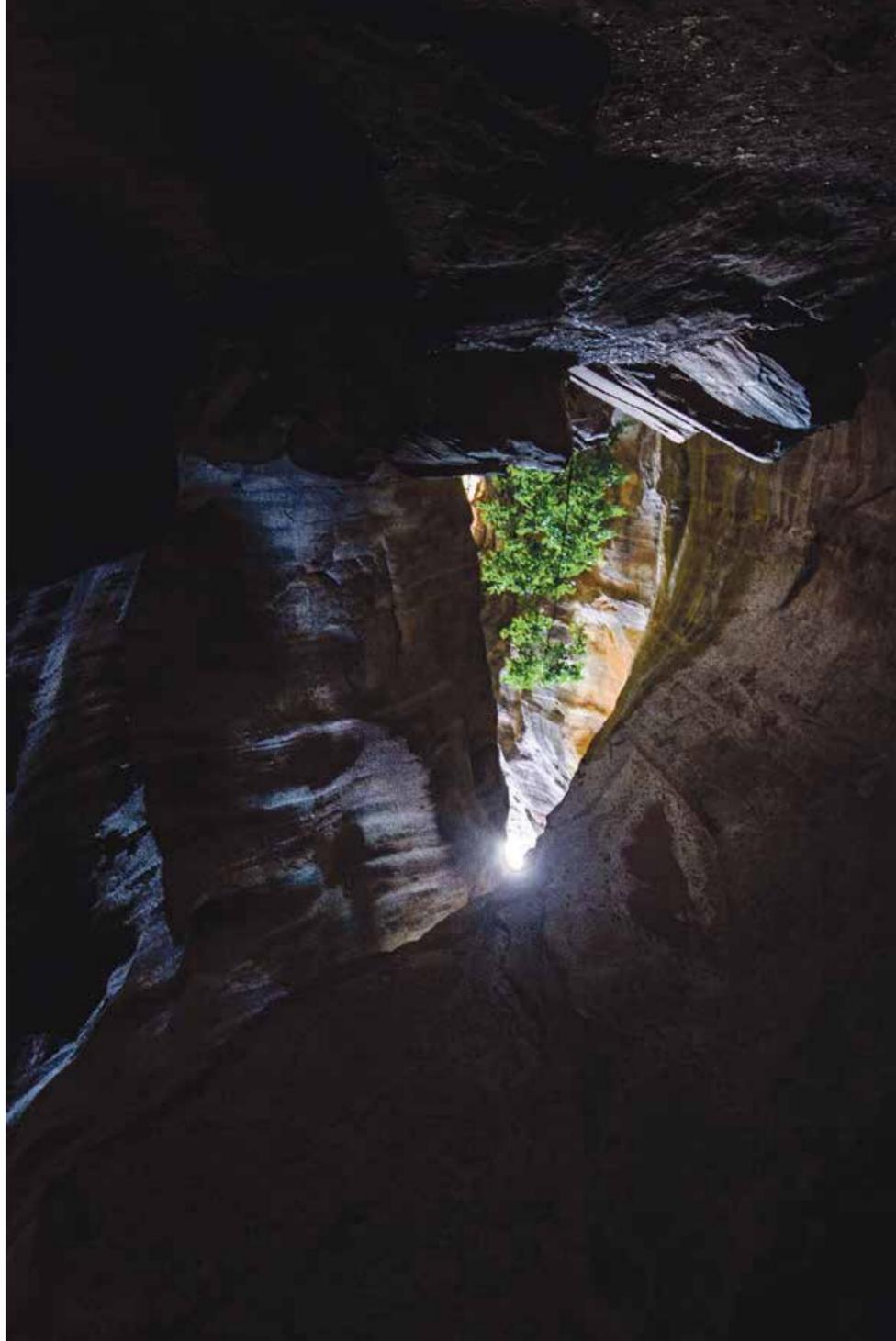
**C&AL** Tanto en *Tupi Valongo* como en *Vagina: caverna da terra* (“Vagina: caverna de tierra”) podemos ver que sus trabajos se concentran en el protagonismo femenino en la historia del arte. ¿Cómo aborda ese aspecto?

**AE** Buena parte de nuestra visión fragmentada de la cuestión afroindígena viene de la necesidad profunda de 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.



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



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