

PERSPECTIVES ON
THE CONNECTIONS
BETWEEN
LATIN AMERICA,
THE CARIBBEAN
AND AFRICA

C& AMÉRICA LATINA

EDITION 02
C&AL 2019
AN ART
MAGAZINE

#WEARECONTEMPORARYAND



AMLATINA.CONTEMPORARYAND.COM

C&AL

CONCEPT

Julia Grosse
Yvette Mutumba
Hernán D. Caro
Soraia Vilela

EDITORIAL TEAM

Julia Grosse
Yvette Mutumba
Hernán D. Caro
Soraia Vilela

GRAPHIC DESIGN

Britta Rogozinski,
SHIFT Design, London

COLLABORATORS

Aldeide Delgado
Heriberto Paredes
Miriane Peregrino
Raquel Villar-Pérez
Will Furtado

COPY EDITING AND TRANSLATIONS

Catalina Arango
Nicolás Gelormini
Sara Hanaburgh
Zarifa Mohamad Petersen
Zoë Perry

PRINTING

FUNKE Zeitungsdruckereien,
Essen, Germany

While we have endeavored in good faith to obtain from such third parties the rights we believe necessary to include their works, we do not represent or warrant that use of the content displayed will not infringe or violate the rights of third parties.

© authors/photographers/C&AL
All rights reserved.

FRONT COVER

Alberta Whittle, *Studies in Welcome V*, 2015.
Photograph. Photo: Nick Whittle. Courtesy of the artist

C& AMÉRICA LATINA
IS PUBLISHED BY

**EDITORIAL**

The aim of C& América Latina (C&AL) is to reflect the artistic production and debates around Latin America and the Caribbean in relation to Africa. This means that we are constantly considering the many different and complex artistic perspectives.

This also includes thinking about different ideas of what "identities" can mean. The term "identities" is complex and may seem overused in the context of the "global art world". Nevertheless, it seems important to make a point of trying to at least grasp the diverse meanings of what Latin America and the Caribbean can be in relation to Africa. Why is Jean-Michel Basquiat defined as an African American artist even though his father was born in Haiti? "The future is Latinx" is a phrase that has been floating around for a while now, but people are still wondering what this word means and who it includes and excludes.

This second C&AL print issue reflects on little discussed biographies and practices such as the Afro-Mexican modern painter José Antonio Gómez Rosas. It also features projects from Martinican and Brazilian perspectives and talks to Barbadian artist Alberta Whittle.

The C&AL team

#WEARECONTEMPORARYAND

C&AL

AMLATINA.CONTEMPORARYAND.COM

#WEARECONTEMPORARYAND

Contemporary And América Latina (C&AL) is a dynamic, critical art magazine focusing on the connection between Afro-Latin America, The Caribbean and Africa.

CONTENTS

4 – 7

WHAT IS "LATINX"?

The term "Latinx" is an update of traditional labels such as "Hispanic" or "Latin", which emerged to describe Latin American migrant communities in the United States. Aldeide Delgado looks into the implications and opportunities of the new expression.

8 – 11

A GIFTED GHOST KNOWN AS "EL HOTENTOTE"

An air of legend and mystery surrounds the life and work of José Antonio Gómez Rosas, known as "El Hotentote", and contemporary of Frida Kahlo and Diego Rivera. In Mexican art history, only vague traces of this extraordinary personality linger.

12 – 13

MEMORIES IN A CARDBOARD BOX

Traveling initiative shatters the museum concept, fosters visitor encounters, and facilitates, with stories narrated through images, the exchange of experiences in the Maré favela, in Rio de Janeiro.

14 – 19

EXCELLENCE, AUDACITY AND TRANSGRESSION

FIAP is Martinique's own festival dedicated to performance art. It is a meeting point for local and international artists to create site-specific performances together while strengthening non-institutional networks. C&AL spoke to its curators, Annabel Guérédat and Henri Tauliaut.

20 – 25

ARTISTIC WORK AS A FORM OF HEALING

The artist from Barbados addresses colonial history and traumas, searching for dialogues and compassionate interactions. We spoke with Alberta Whittle about the need for collective healing, frightening legacies and the Caribbean artistic scene.

WHAT IS “LATINX”?

By ALDEIDE DELGADO



The term “Latinx” is an update of traditional labels such as “Hispanic” or “Latin”, which emerged around the mid-twentieth century to describe Latin American migrant communities in the United States.

ALDEIDE DELGADO looks into the implications and opportunities of the new expression.

Yali Romagoza, *Monument to the Great Living Artist*, 2018. Performance.
Photo: Javier Caso. Courtesy of the artist

“America’s Most Expensive Artist Is Latinx – But No One Knows It.”

ARTSY, JUNE 2017

**IN CONVERSATION
WITH
ALBERTINE KOPP**
READ THE
INTERVIEW ON
AMLATINA.
CONTEMPORARYAND.COM

While the debate about whether or not to build a wall along the United States southern border continues, Latin pop surpassed all popularity records among the youngest people and some even claim: “The future is Latinx”. But what does this word mean?

The publication of the article “America’s Most Expensive Artist Is Latinx – But No One Knows It” (*Artsy*, June 2017), sparked a reexamination of artist biographies such as Carmen Herrera or Jean-Michel Basquiat from a “Latinx” perspective. According to the author of the article, Naomi Guerrero, Basquiat is known primarily as an Afro-American artist, although his father was born in Haiti and his mother is of Puerto Rican descent. The exclusive positioning of Basquiat as a black artist, Guerrero adds, demonstrates the continuous invisibility of “Latinx” artists on the art market, as well as the historical absence of research on the Latin American experience in the US.

In August 2018, *Hyperallergic* published an article titled “Latinx Artists Are Highlighted For The First Time In A Group Show at the Whitney”. The article referred to the exhibition *Pacha, Llaqta, Wasichay: Indigenous Space, Modern Architecture, New Art* curated at the Whitney Museum by Marcela Guerrero. For the first time, the museum, dedicated as it is to living artists in the US, presented a show in which contemporary artists of both Latin American and indigenous descent shared the same space.

“Latinx” refers to individuals of Latin American origin living in the US who don’t identify with the gender binary. According to Google trends, the “x” initially gained popularity in the LGBTQIA+ community and in academic circles around 2004. From 2016 onwards, popularity increased and the expression became widespread throughout the US and appeared among others in the exhibition catalogue for *Radical Women: Latin American Art 1960–1985*. In their introduction, Cecilia Fajardo-Hill and Andrea Giunta affirm the use of categories such as “Chicana” and “Latina”, instead of “Chicanx” and “Latinx” considering that the discussion was not relevant for the historical period encompassed by the sample.

The term “Latinx” is an update of traditional labels such as “Hispanic” and “Latin”, which emerged around the mid-20th century to describe Latin American migrant communities in the United States. The term “Hispanic” was adopted in the seventies to denote communities whose language and historical heritage was associated with Spain. The term “Latin” – which met greater acceptance in the Latin American community – transcended the linguistic barrier by including, both from a geographical point of view the Spanish-speaking, but also the Portuguese-speaking groups as well as indigenous dialects. Later, the use of the endings “o”, “a” and “@” sought to create an inclusive space; feminine and masculine.

“Latinx”, like “Latino” and “Hispanic”, is a socially constructed concept and a product of the conditions that they were in; the community was marginalized. They are problematic notions in that they assume a homogeneous “Latin” identity. Nonetheless, these notions generate very interesting discussions on the means of access and artistic consumption for a community that lives between two, three or more cultural environments in the United States.

Fundamentally, the arguments against the term “Latinx” focus on the linguistic construction of the word which is not constricted by the obligatory gender rules in Castilian Spanish. However, “Latinx” is a concept that does not pertain to Latin America, nor does it pretend to define the artistic or social processes in the region. It does however facilitate the inclusion of these debates in the discourse on Latin America and the Latin American diaspora. “Latinx” includes

people who have been born, educated or naturalized in the United States. Hence, their speech reflects the cross-over between Spanish and English, among other possible combinations. During his years of exile in New York, Brazilian artist Hélio Oiticica invented his own language between English and Portuguese. His notebooks, *Newyorkaises* – meanwhile relatively forgotten in comparison to his previous stage – reveal influences from Gertrude Stein, Brazilian concrete poetry, Vito Acconci and Yoko Ono.

“Latinx” is a flexible term that does not require a definition as such, but rather opens another category of (self)identification for people who do identify with the male-female binary. In the artistic context, the term includes a heterogeneous group of artists marked by migration, multilingualism and creolization, whose work illustrates mixed identities of diverse origin. In the *Mercado* series (2017), artist Lucía Hierro explores her bicultural Dominican-American identity in the form of large shopping bags filled with coupons, objects and everyday products, usually consumed by Latino communities in US-American supermarket chains. For Hierro, the bags portray her mother’s trips to the Dominican Republic carrying supplies for her grandmother and the return of the same bags to New York, now filled with local Dominican products.

Puerto Rican artist Miguel Luciano appropriates elements from popular culture such as Schwinn bicycles to commemorate the traditions of the Puerto Rican clubs in New York. In *Pimp My Piragua* (2008-2009), Luciano celebrates the innovations of Latino street vendors by transforming a standard crushed ice cart into a hyper-modified tricycle with a built-in hi-fi sound and video recording system. On the other hand, the artist Yali Romagoza, after immigrating to the United States from Cuba in 2011, focused her work on the exploration of identity, power and feminism in an intercultural space. In the installation *Monument To The Great Living Artist* (2018) Romagoza plays Cuquita, “the Cuban doll”, while she dances “Se acabó” (“It’s over”) by La Lupe and recites the essay “Why Have There Been No Great Women Artists?”. At the end of her performance, Cuquita leaves the following messages: “American Feminism as it stands is a white middle-class movement” (Ana Mendieta) and “The Choice is yours. Say it, but with an accent” (Cuquita, the Cuban Doll).

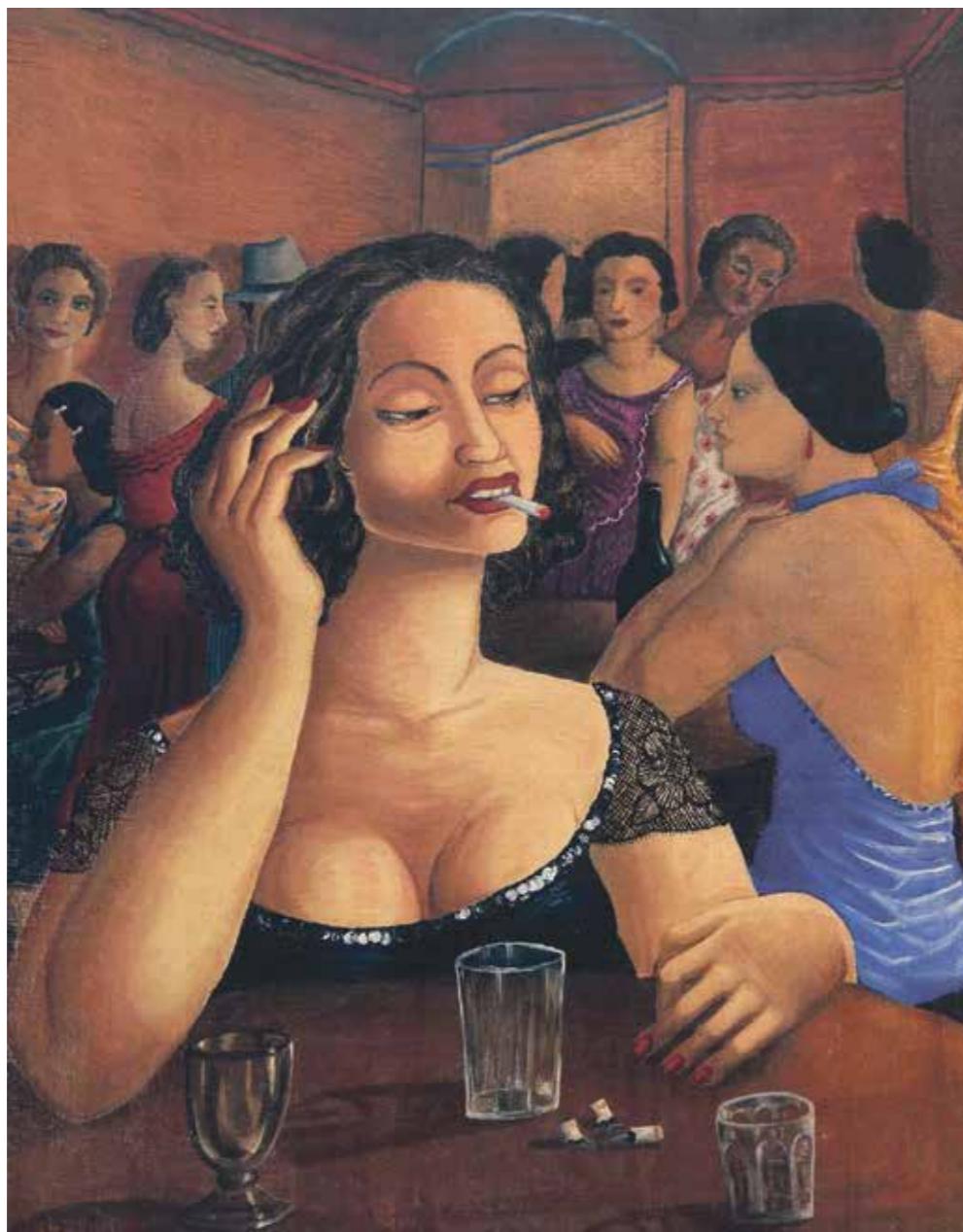
Latinx artists recover shared cultural experiences to reflect on class, migration and identity issues. Latinx art does not define a monolithic identity, nor is it about single story or experience. Rather, this art is marked by various factors of gender, mobility, migratory status, skin color and access to cultural and economic capital. Studying Latinx art involves recognizing the influence of these artists on the history of American art, as well as generating a space for dialogue and discussion about the politics of access and participation of the Latino communities in US society.

—
ALDEIDE DELGADO is an independent historian and curator. Her interests include gender, racial identity, photography and abstraction in the visual arts.

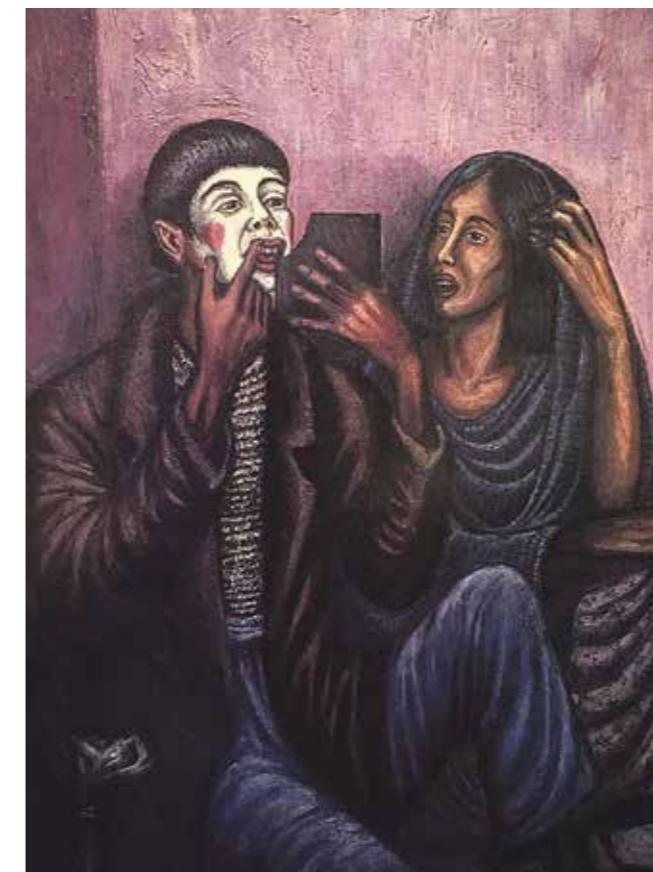
An air of legend and mystery surrounds the life and work of **JOSÉ ANTONIO GÓMEZ ROSAS**, known as “El Hotentote”, and contemporary of **FRIDA KAHLO** and **DIEGO RIVERA**. In Mexican art history, only vague traces of this extraordinary personality linger.

A GIFTED GHOST KNOWN AS "EL HOTENTOTE"

By HERIBERTO PAREDES



José Antonio Gómez Rosas, *Portrait of a prostitute*, year of creation unknown. Oil on canvas.
In: *La mano incontenible* (eds. Tomás Zurian & Rafael C. Arvea), Instituto Nacional de Bellas Artes, Mexico, 2002

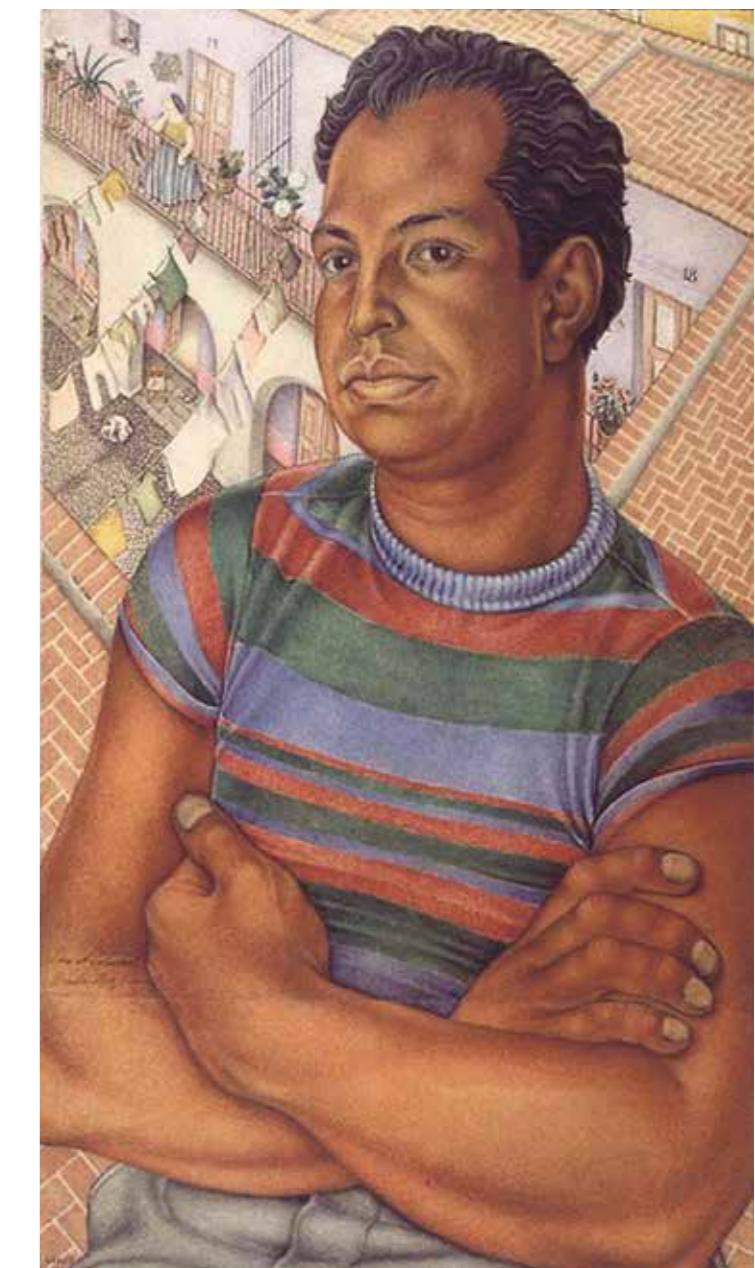


above left José Antonio Gómez Rosas, *Mime With Partner*, 1951. Oil on canvas.

In: *La mano incontenible* (eds. Tomás Zurian & Rafael C. Arvea), Instituto Nacional de Bellas Artes, Mexico, 2002

above right Emilio Baz Viaud, *Portrait of El Hotentote*, 1941. Watercolor.

Courtesy of Collection of Andrés Blaisten, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)



The Mexican filmmaker Julio Pliego (1928-2007) once said, that El Hotentote was like “a monster”. But in today’s Mexico, that word could obscure the affectionate connotation of the description. In his adult age, José Antonio Gómez Rosas, born on October 16, 1917 in Orizaba, Veracruz, and also known as “El Hotentote”, reached a height of almost two meters. But also in other ways this Afro-Mexican artist was a “monster”: an artist full of vitality and creative genius, someone who, after eating and drinking abundantly, would go on to embellish walls and screens with extraordinary strokes. The Hotentote always stood out, both for his talent and acute vision of his native Mexico, as well as for his impressive stature and size. Certainly, he never went unnoticed.

Those who knew him, either at the art school where he created most of his work or who encountered him on his frequent walks through the Mexican capital, all asserted to the fact that he was ambidextrous. Painters and sculptors recount that it was a proper spectacle to watch him work: he would pass the brush or pencil from one hand to the other, or sometimes even use both hands simultaneously. With his critical vision of the great Mexican artists of his time, Gómez Rosas consolidated himself as an uncomfortable, mocking, acid and everything but docile painter on an art scene that was being consumed by the Institutional Revolutionary Party (PRI), which governed Mexico for 72 years. A contemporary of legendary artists such as Diego Rivera, Frida Kahlo, José Clemente Orozco and David Alfaro Siqueiros, El Hotentote expressed his criticism in ridiculing paintings.

José Antonio Gómez Rosas lost his father when he was just a young child. Together with his mother and his siblings he moved first to the Mexican state of Guerrero. Later, the family settled down in Mexico City in the blue-collar neighborhood La Merced. Even today, one encounters aspects of traditional popular culture in this neighborhood that are scarcely found anywhere else.

Originally an indigenous neighborhood, the Merced became home to hundreds of migrants and Lebanese refugees, fleeing from the Ottoman Empire and bringing with them their customs and their culinary traditions. They mixed with manual laborers, indigenous

women selling food in the street and entire families who each year organized the most colorful imaginable religious celebrations. The streets of La Merced, brimming with bars and brothels, became an intimate and decisive reference for the artistic vision which El Hotentote later developed as an adult. One central aspect of the neighborhood would be central: the inequality.

In 1936, an uncle helped José Antonio enrol in the National School of Plastic Arts, the mythical place from where the leading Mexican artists emerged/graduated. Very soon, the artist began to rebel against traditional artistic and pedagogical forms, and even complement them with his own experiences. But today, El Hotentote’s work does not appear in the main pages of the catalogues of Mexican painters, apparently not worthy of great tributes. Many of his murals in bars and popular “cantinas” have been lost. This highly controversial character is almost a ghost: sometimes there is a faint trace, sometimes only the sensation of a fleeting presence.

And yet, in his work it is possible to determine some characteristics that place El Hotentote in an outstanding position in Latin American art. What stands out in his paintings is the capacity to ironically comment on the contradictions of the society in which he lived. He presented contradicting characters in close relation, always with indigenous or mestizo features. A rich range of colors gave strength to the lines and thematically it recreated environments that were not in line with the official discourse of progress and instead reflected the inequality of the city in which it moved.

But it is in his monumental paintings, known as “telones” (“curtains”), that Hotentote criticized with greater force the contradictions of his contemporaries, who received large sums of money from the government to paint the revolution. On his curtains, Gómez Rosas painted not only Diego Rivera as a huge balloon about to burst, and Frida Kahlo, whom he put in the body of a deer. He also pointed out those who were in charge of the cultural institutions or who in some way constructed the “National Culture”. A native of the suburban environments and of the night, El Hotentote was also invited to decorate such emblematic bars as Salón México, the Ba-ba-lú and other famous establishments of the forties and fifties.



José Antonio Gómez Rosas, Stained glass window of the Hostería de Santo Domingo, year of creation unknown

Those who knew him, either at the art school where he created most of his work or who encountered him on his frequent walks through the Mexican capital, all asserted to the fact that he was ambidextrous.



above José Antonio Gómez Rosas, Rooster Crowing in the Sun, year unknown.
In: *La mano inconvenible* (eds. Tomás Zurian & Rafael C. Arvea), Instituto Nacional de Bellas Artes, Mexico, 2002

There is still one legend related to his work: the invention of the mythical dream figures of Mexican popular culture, the “alebrijes”. Everything seems to indicate that the planning of a mask dance forced Gómez Rosas to look for a person with perfect mastery of certain techniques used to make paper figures. He had created a design which combined parts of different animals and for this project, he chose Pedro Linares, one of the most representative creators of this zoomorphic art. “Give this devil wings”, El Hotentote supposedly told Linares, and asked him to create his design with paper and cardboard. According to the story, Linares was so inspired that he continued to create these figures until they became a Mexican tradition. Whether or not this story is true, the ingenuity of El Hotentote is still alive, in its own way, in the popular character of an art embraced by millions of people all over the world.

The “monster” Gómez Rosas, tall, corpulent and vital, and who preferred free art and free learning to creative and political commitments, died on January 1, 1977. It is time to rediscover him and recognize him as an extraordinary artist he was in more ways than one.

—
HERIBERTO PAREDES is a Mexican journalist and photographer. He writes about art and stories of resistance.

MEMORIES IN A CARDBOARD BOX

By MIRIANE PEREGRINO

Traveling initiative shatters the museum concept, fosters visitor encounters, and facilitates, with stories narrated through images, the exchange of experiences in the Maré favela, in Rio de Janeiro.

Brazilian photographer Francisco Valdean walks the streets with a cardboard box under his arm. Printed in capital letters on the box's lid is the acronym for the Maré Traveling Museum of Images: MIIM. During the week, Valdean mostly takes his museum to students at schools inside and outside the Maré Favela complex, in Rio de Janeiro, and on weekends, he opens the museum at bar tables. Valdean takes a notebook from inside the box, where each visitor records their name and the date. He then gives a guided tour, presenting the museum's three permanent exhibitions: mini slide viewers, photographic negatives, and stories of community life in Maré, all curated by Valdean, MIIM's creator, director, guide, and curator.

To facilitate viewings of the negatives, Valdean carries a small light-box, but visitors can also view them using a cellphone screen. Images in the mini slide viewers fascinate children and teenagers unfamiliar with this photographic medium, while simultaneously stirring feelings of nostalgia among their elders who have used the device in the past. The images reveal the history of Maré, from the community's formation in the 1940s, to today. MIIM tells residents important stories, such as the picture of former Maré resident Marielle Franco, the Rio city councilwoman and activist, who was photographed by Valdean in 2018, three months before her assassination.

The MIIM collection is not yet complete, but Valdean expects to have about 100 images in each of the exhibits. After launching in 2019 with a simple, modest post on the photographer's Facebook page, the museum had increasingly attracted the attention of interested visitors. Everything about MIIM shatters the museum concept, fostering visitor encounters and facilitating, with stories narrated through images, the circulation and exchange of experiences in the Maré community. And for anyone who may have doubts, this museum inside a cardboard box is to be taken very seriously.

MIIM is the result of Valdean's daily encounters as a resident of the community, his work as a photographer and his academic studies – Valdean has worked for years discussing the ways images about Maré are produced by internal and external agents. The MIIM collection brings together old and recent photographs about the culture, daily life and politics of the 16 favelas that form Maré, a territory occupied by over 140,000 inhabitants. Maré also has the largest number of museums in a favela in Brazil (and probably in the world). There are a total of three museums in Maré, two of which are linked to local NGOs: the Museu da Maré opened in 2006 as a traditional

(brick-and-mortar) museum and the Maré a Céu Aberto (Maré Open Air Museum), which is an experiential museum currently under development.

MIIM, however, is a different kind of museum in the sense that it goes to where the residents are. "It's a roving museum," says Valdean. The experience of roving around has marked photographer Valdean's own story in many ways. One was when he moved as a teenager from Cachoeira Grande, a village in the interior of Ceará, to Rio de Janeiro; the other was his job as a street hawker in downtown Rio before enrolling in university.

MIIM's impact has encouraged residents to revisit their own personal archives and memories. Valdean says he has come to realize that "every person has their own 'museum'". During a visit to MIIM, one student at a Maré public school stated that his "grandmother is a museum." Despite the student's joking tone, the statement reveals that the experience of visiting MIIM provokes a rediscovery of the word "museum" and its space.

MIIM makes visitors question what a memory device or space is, and provokes a certain awareness in residents about their role as a living museum and guardians of the memory of their community, something Malian writer Amadou Hampaté Bâ brings up in discussing orality and memory of African traditions. Valdean, in turn, takes photography as a memory device and, through that, establishes a dialogue with MIIM visitors where the individual memories of each person – guide and visitor – meet the collective memories of Maré.

FRANCISCO VALDEAN studied photography at the Escola de Fotógrafos Populares. He has a bachelor's in Social Sciences and a master's degree in Visual Anthropology, both from the State University of Rio de Janeiro. He is currently a PhD student in the Arts at the same university. Part of his work as a photographer and curator is described on the site "Escritas Visuais" (Visual Writing): franciscovaldean.com.br/

MIRIANE PEREGRINO is a researcher, journalist and cultural producer. She holds a PhD in Comparative Literature from the Federal University of Rio de Janeiro and she is currently conducting a research residency at the University of Mannheim, Germany.



MIIM tells residents important stories, such as the picture of former Maré resident Marielle Franco, the Rio city councilwoman and activist, who was photographed by Valdean in 2018, three months before her assassination.

SLAVERY IMAGES
- THE IMAGE AS TESTIMONY OF THE UNSPEAKABLE
READ MORE ON
AMLATINA.
CONTEMPORARYAND.COM



above / top Media from image collection: slide viewers, photographs, and negatives. Photo: MIIM Collection
above / below Visitors at MIIM. Photo: MIIM Collection

EXCELLENCE, AUDACITY AND TRANSGRESSION

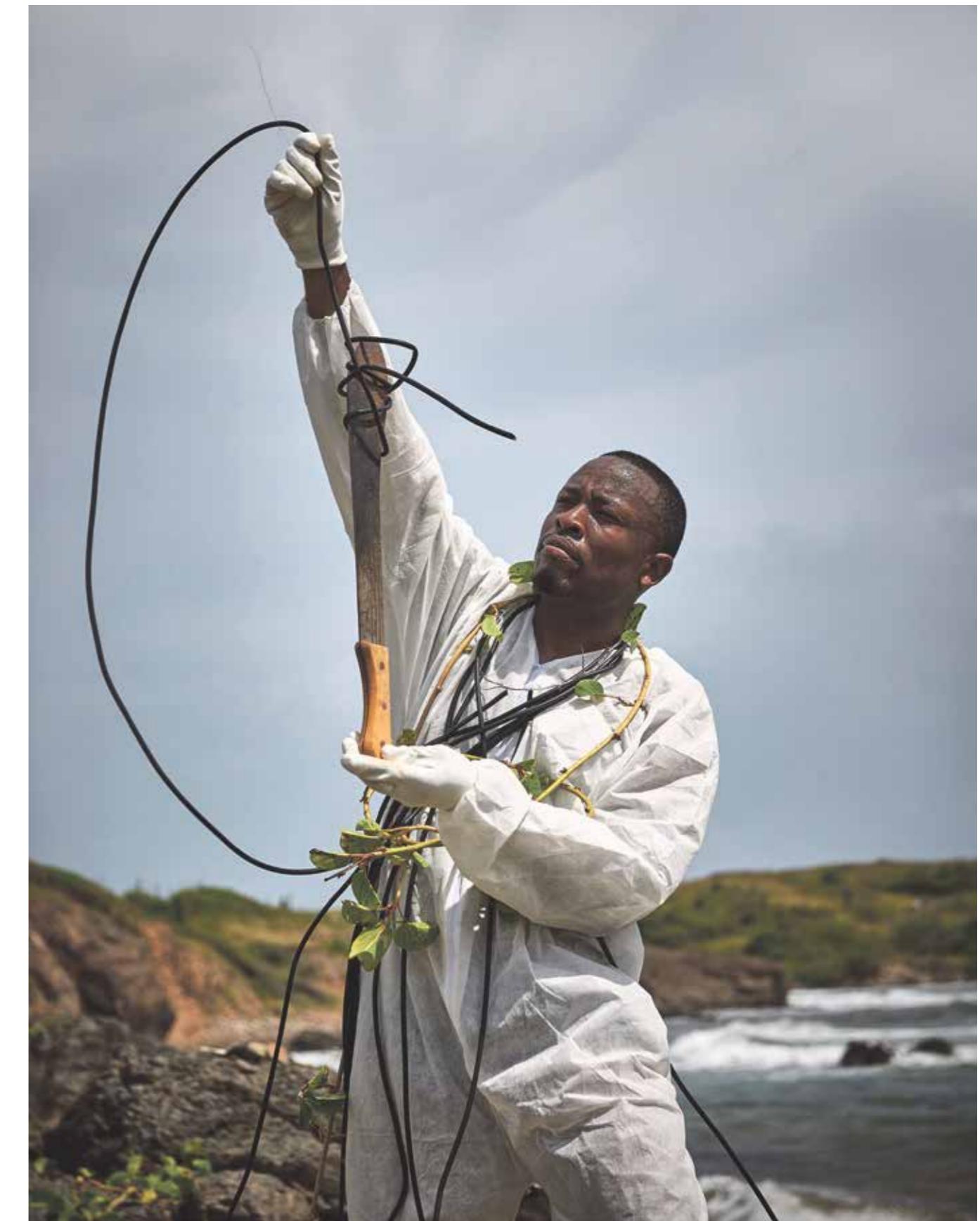
By WILL FURTADO



FIAP is Martinique's own festival dedicated to performance art. The festival is a meeting point for local and international artists to create site-specific performances together while strengthening non-institutional networks. C&AL spoke to the curators ANNABEL GUÉRÉDRAT and HENRI TAULIAUT about performance as the artistic medium most accessible to the public and bringing the Worlds of Aqua (water), the Iguana, Afropunk and Techno Shamanism into this year's festival.

Lara Kramer and Marvin Fabien, duet performance, *Dream installation*; Savane des Pétrifications.

© 2019 CieArtincidence, FIAP 2019 Martinique. Photo: Jean Baptiste Barret



Marvin Fabien, duet performance with Lara Kramer, *Dream installation*; Savane des Pétrifications.

© 2019 CieArtincidence, FIAP 2019 Martinique. Photo: Jean Baptiste Barret



above Lara Kramer, duet performance with Marvin Fabien, *Dream installation*; Savane des Pétrifications.

© 2019 CieArtincidence, FIAP 2019 Martinique. Photo: Jean Baptiste Barret

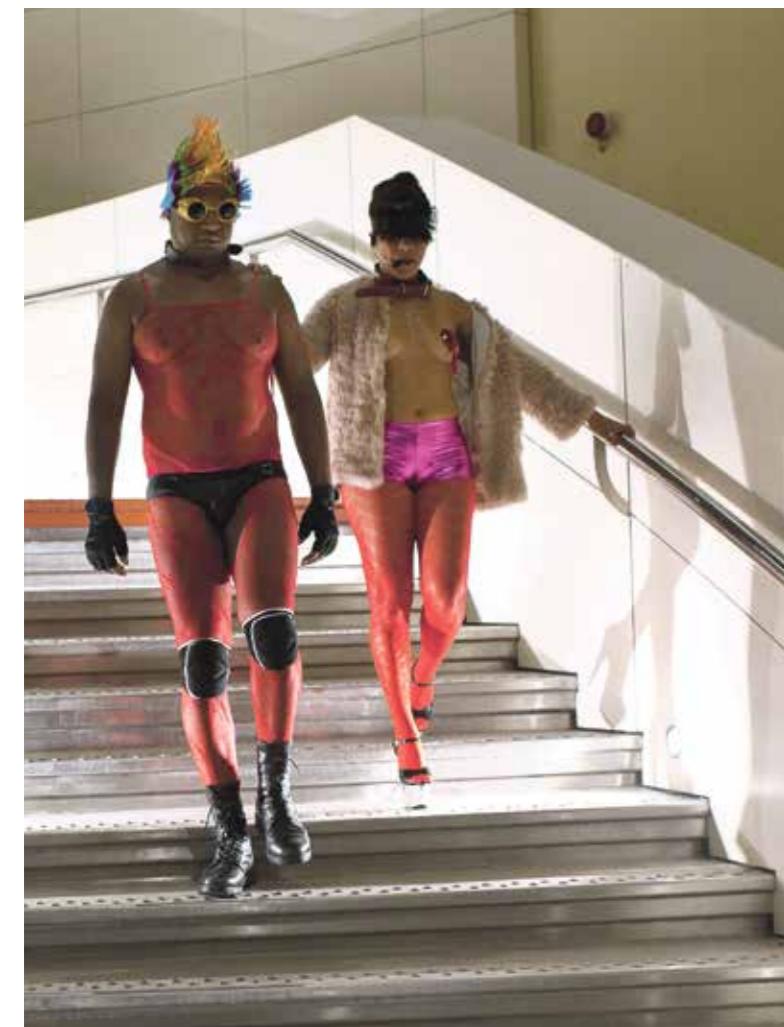
below Nyugen Smith, Savane des Pétrifications.

© 2019 CieArtincidence, FIAP 2019 Martinique. Photo: Jean Baptiste Barret



Performers: D'Jessy Pastel, Jérémie Priam, Alicja Korek, Alex Côté; Savane des Pétrifications.

© 2019 CieArtincidence, FIAP 2019 Martinique. Photo: Jean Baptiste Barret.



**IN CONVERSATION
WITH
CHARLENE BICALHO**

READ THE
INTERVIEW ON
AMLATINA.
CONTEMPORARYAND.COM

above The artist Marvin Fabien invited by FIAP 2019, performance en duo with Nyugen Smith, *Lest We Forget*. © Nyugen Smith & Marvin Fabien

below The FIAP curators Henri Tauliaut and Annabel Guérédrat. Performance *Nus descendant l'escalier*, 2015, Mémorial ACTe, Guadeloupe. © 2015 CieArtincidence, Photo: Robert Charlotte

We wanted to develop the art of performance here in the Caribbean since it seems to be the best medium to reach the audience locally. Painting, sound and sculpture in contemporary art remain elitist.

C& AMÉRICA LATINA How did you develop the thematic structure of this year's festival?

ANNABEL GUÉRÉDRAT & HENRI TAULIAUT Just like the 1st edition in 2017, there is no theme for the new edition of the Festival, FIAP2019 Martinique. However, there are two important features this year:

AG As curators, Henri and I encourage artists to create an exchange, an encounter. We stimulate new collaborations, new interconnections and non-institutional networks between artists from Martinique and the artists who will be coming from abroad. Thus, we offer participating artists the opportunity to pair with another artist, in order to create a duet performance in situ, outdoors (at a research and investigation laboratory set up in a natural environment near the beach on the southern tip of the island, at the Savane des Pétrifications) and indoors in Fort de France.

HT During a one-day creative workshop, we invite and encourage scientific debates among researchers, academics, artists, art critics, curators, engaged activists and the audience to open avenues for reflection on the importance of performance art, its subversive side and the taboos questioned through this genre.

C&AL Could you tell me more about how the artists were selected?

AG There was no open call or call for applications. Henri and I selected the participating artists whom we already knew

as friends, as we are part of the same big family of performers. We appreciate their work, which we have seen performed live, during our artist residencies all over the world or at festivals where we'd been invited. Many artists we chose talk about ecological issues, or queer identity or postcolonial issues.

C&AL You are artists too. How does that sensibility play into your role as curator?

AG/HT As curators, it is important for us to maintain a family atmosphere at our festival. There is no star. Everyone is at the same level, in a good-natured atmosphere, serene, where we take care of each other.

C&AL The Caribbean has a very particular relationship to performance. How do the traditions relate to performance as an artistic medium?

AG/HT We wanted to develop the art of performance here in the Caribbean since it seems to be the best medium to reach the audience locally. Painting, sound and sculpture in contemporary art remain elitist. Performance art is more easily accessible to the audience, who is attracted by living art and knows the concept of the ritual via local magico-religious practices and via our Carnival.

Moreover, performance art in the Caribbean is a mixed practice, incorporating visual arts, sound, dance, theatre etc. Like during our Carnival, or in our sacred practices which do not derive from the Western world. That's why the interconnections are easier, between performance art and the audience here. The body is at the center. There is no



The Kingdom of Ice, performance of Ludgi Savon.

© 2018 Novas

representation. It is real. The audience is more touched and moved by this specific artistic practice with the body, which is performance art.

C&AL How does Martinique's performance culture relate to other cultures in the Caribbean?

AG/HT We use three words to describe our festival of performance art here in Martinique (which is part of the French West Indies in the Caribbean): excellence, audacity and transgression. Performance art is totally adapted to what we want to transmit and express. As a ritual practice that incorporates the body, time and space in performance art and culture, we use our bodies to involve and affect the audience, for instance, by moving in extreme slow motion or by walking. We invented four worlds through our performance art practice (the Aqua, Iguana, Afropunk and Techno Shamanism Worlds). During Carnival, which takes place every year during five days, we did a performance, and it was one of the best examples of what we're doing with our performance art in Martinique. Many other Caribbean islands have their Carnival at the same time, and their Carnivals also question the art of performance.

The Festival International d'Art Performance (FIAP) took place in Martinique from November 5–11, 2019.

—
WILL FURTADO is the deputy editor of *Contemporary And* (C&).

The artist from Barbados addresses colonial history and traumas, searching for dialogues and compassionate interactions. We spoke with **ALBERTA WHITTLE** about the need for collective healing, frightening legacies and the Caribbean artistic scene.

ARTISTIC WORK AS A FORM OF HEALING

By RAQUEL VILLAR-PÉREZ



Alberta Whittle, *Between a Whisper and a Cry*. Film still, 2019.
Courtesy of the artist



COLLECTIVE
NACIONAL TROVA -
**"WE DON'T ACCEPT
SCRAPS FROM THE
WHITE ART CIRCUIT"**
READ MORE ON
AMLATINA.
CONTEMPORARYAND.COM

Alberta Whittle, *Recipe for Planters Punch*, 2016.
Performance. Courtesy of the artist.

Alberta Whittle was born in 1980 in Barbados, in the Lesser Antilles of the Caribbean, and currently works between Barbados, Scotland and South Africa. She is an artist, researcher, author and curator. In 2018 she was a RAW Academie Fellow at RAW Material in Dakar, and was the winner of the Margaret Tait Film Award for 2018/9.

C & AMÉRICA LATINA Tell me about what drove you to become an artist.

ALBERTA WHITTLE I've always felt driven to be an artist. I am very lucky to have very supportive parents who also went to art school. My dad is an artist and we have collaborated a number of times. I have fibromyalgia and I was diagnosed as I was a child. Often I spent time in my room drawing, painting, making collages. In some ways I feel like as if I am still looping back to some of the ideas that I was working on when I was on my own in my bedroom.

C & AL Your work addresses notions of colonial legacies, in order to create awareness about collective healing and reparations. Can you expand on what do you mean by collective healing and reparations?

AW What I pursue within my artistic work and within my curatorial practice is the hope for meaningful conversations, where we can come together, listen, and share openly. We need to enter into a state of collective listening, which hopefully will lead to moments of healing. In terms of recognition of how crucial radical listening can be in working through uncomfortable issues, in particular reparatory justice, Niv Acosta's work on resting as a form of resistance has been influential. Niv suggests that healing can be achieved through taking time for "black power naps", that is for black bodies to make time to prioritise rest, since they have historically always been pressured into a dynamic of over-production and excessive labour. Contravening these racialised expectations for black labour has become a big concern within my practice: how do I make sure that our interactions with each other are more compassionate, as well as critical?

C & AL How does your origin and upbringing nourish your work?

AW I'll tell you two stories. The first story is that my parents had a membership at the

Barbados Museum & Historical Society, so as a child we would go there often. I remember being in one of the rooms, and there was a family of British tourists. Their two sons kept asking "Why do we have to look at this history? It has nothing to do with me." The second story is that shortly after I arrived to the UK as a child, Steven Lawrence was murdered. [Editor's note: Lawrence was a black British teenager from South East London, who was murdered in a racially motivated attack while waiting for a bus on April 22, 1993.]

These two instances happened within a year of each other and they had a big impact on me. The first story made me realise that there is a sense of alienation and ambivalence from Britain towards the brutal history between Europe and the Caribbean, and this relationship represented in the Museum in Barbados was perceived by this family as having nothing to do with them. Slavery, colonialism and even the lives of black people: this had nothing to do with their everyday. When I moved to the UK, I realised that there was no knowledge, no history being taught about what happened during the British Empire in the Caribbean or in the Commonwealth. I found that quite frightening. I realised that my life and my history was so unimportant in the UK.

With the loss of Steven Lawrence and a system that supported the erasure of his life, I learnt that black lives and black death meant nothing. A lot of the reasons why I make my work are a response to the terror that my life may not matter, and that my history is disposable.

C & AL What are your strategies to make past stories/histories relatable to the present day?

AW I think past and present stories are interrelated. If you look at the speech by David Lammy in my piece *Sorry, Not Sorry* (2018), he is talking about events that happened three hundred years ago and insisting that they are connected to how we understand our conditions today. If you look at the untold story of the Windrush generation that is just now being revealed by the press, we discover how the British Government had not fully prepared for these Caribbean British citizens to come to the UK nor did they welcome them. The British Nationality Act was not for black people or People of Color; it was for white people wanting to be able to move more easily across the Commonwealth. All this is connected to

how we understand the Other and how the Other is read, which is related to histories of colonialism and slavery. This significantly impacts the ways certain bodies and certain histories are consistently rendered disposable.

C & AL Do you know of any art events in the Caribbean that help shaping up a "Caribbean art scene"?

AW I am particularly aware of the initiatives in the Anglophone Caribbean. For instance, Alice Yard, initiated by Chris Cozier, Nicholas Laughlin and Sean Leonard in Trinidad; Fresh Milk in Barbados, founded by Annalee Davis, fosters conversations across the Diaspora between local and international artists. Davis, alongside Holly Bynoe, created the Tilting Axis research project, a moveable gathering that travels with the intention of opening up networks. There have been other movements such as Carifesta, which began in the early 1980s and travels across the Caribbean every two years, although there have been a few times that it has been delayed because of lack of money or environmental issues. These gatherings span everything within Caribbean creativity, from dance and performance, to visual arts, crafts, and literature.

C & AL Is there a sense of Caribbean artist identity?

AW Yes definitely, the depth and sprawl of important research that has been happening in the Caribbean has been gaining greater traction internationally and we are beginning to see support from international museums and institutions, and especially financial patronage for artists living outside of the Caribbean. If there is an opportunity abroad, most artists will probably take the chance to be elsewhere; however, there are people making big commitments to stay and work locally, which I think is laudable.

—
RAQUEL VILLAR-PÉREZ is a Spanish art curator and art writer.



Alberta Whittle, *Derecho de admisión*. Performance. Desde 2014. Cortesía de la artista

PERSPECTIVAS SOBRE
LAS CONEXIONES ENTRE
LATINOAMÉRICA,
EL CARIBE Y ÁFRICA

C& AMÉRICA LATINA

EDICIÓN 02
C&AL 2019
UNA REVISTA
DE ARTE

#WEARECONTEMPORARYAND



AMLATINA.CONTEMPORARYAND.COM

C&AL

CONCEPTO

Julia Grosse
Yvette Mutumba
Hernán D. Caro
Soraia Vilela

EQUIPO EDITORIAL

Julia Grosse
Yvette Mutumba
Hernán D. Caro
Soraia Vilela

DISEÑO GRÁFICO

Britta Rogozinski,
SHIFT Design, Londres

COLABORADORES

Aldeide Delgado
Heriberto Paredes
Miriane Peregrino
Raquel Villar-Pérez
Will Furtado

TRADUCCIONES

Catalina Arango Correa
Nicolás Gelormini
Sara Hanaburgh
Zarifa Mohamad Petersen
Zoë Perry

IMPRESIÓN

FUNKE Zeitungsdruckereien,
Essen, Germany

Si bien hemos tratado,
de buena fe, de obtener
de todos 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

Alberta Whittle, *Estudios*
de bienvenida V. 2015.
Fotografía. Foto: Nick
Whittle. Cortesía de la artista

C& AMÉRICA LATINA
ES PUBLICADA POR

**NOTA DE LOS EDITORES**

El objetivo de C& América Latina (C&AL) es reflejar la producción artística y los debates en torno a América Latina y el Caribe en relación con África. Esto significa que estamos considerando constantemente diversas y complejas perspectivas artísticas.

Esto también implica pensar en las distintas ideas de lo que "identidad" puede significar. El término "identidades" es complejo y podría parecer que ha sido usado en exceso en el contexto de la "escena artística global". Sin embargo, parece importante al menos tratar de comprender los diversos significados de lo que América Latina y el Caribe pueden ser en su relación con África. ¿Por qué Jean-Michel Basquiat ha sido definido como un artista afroamericano a pesar de que su padre nació en Haití? "El futuro es latinx" es una frase que ha estado en circulación ya durante cierto tiempo, pero mucha gente aún se pregunta qué significa esta palabra, a quién incluye y a quién excluye.

Este segundo número impreso de C&AL reflexiona sobre biografías y prácticas poco discutidas, como la del pintor moderno afromexicano José Antonio Gómez Rosas. También presenta proyectos desde perspectivas provenientes de Martinica o Brasil y una conversación con la artista barbadense Alberta Whittle.

El equipo de C&AL

#WEARECONTEMPORARYAND

CONTENIDO

4 – 7

¿QUÉ ES "LATINX"?

El término "latinx" rejuvenece etiquetas como "hispano" o "latino", surgidas para designar a las comunidades de migrantes latinoamericanos en Estados Unidos. Aldeide Delgado examina las dudas y las oportunidades que ofrece el nuevo término.

8 – 11

UN FANTASMA GENIAL CONOCIDO COMO "EL HOTENTOTE"

Un aire de leyenda y misterio rodea la vida y la obra de José Antonio Gómez Rosas, llamado "El Hotentote", un peculiar artista contemporáneo a Frida Kahlo y Diego Rivera. De este personaje descomunal solo quedan rastros en la historia del arte mexicano.

12 – 13

MEMORIAS EN UNA CAJA DE CARTÓN

Una iniciativa itinerante desacraliza el concepto de museo, dinamiza el encuentro con los visitantes y facilita, a través de historias narradas en imágenes, el intercambio de experiencias en la favela de Maré, en Río de Janeiro.

14 – 19

EXCELENCIA, AUDACIA Y TRANSGRESIÓN

FIAP es el festival de Martinica dedicado al arte performativo. Es un punto de encuentro donde artistas locales e internacionales crean performances *in situ* y fortalecen redes no institucionales. C&AL habló con sus curadores, Annabel Guérédrat y Henri Tauliaut.

20 – 25

LA OBRA ARTÍSTICA COMO ACTO CURATIVO

La artista de Barbados aborda la historia y los traumas coloniales en busca de diálogos e interacciones compasivas. Hablamos con Alberta Whittle sobre la necesidad de curación colectiva, herencias aterradoras y la escena artística caribeña.

¿QUÉ ES “LATINX”?

Por ALDEIDE DELGADO

El término “latinx” rejuvenece etiquetas como “hispano” o “latino”, surgidas a mediados del siglo XX para designar a las comunidades de migrantes latinoamericanos en Estados Unidos. **ALDEIDE DELGADO** examina las dudas y las oportunidades que ofrece el nuevo término, ahora también descubierto por el mundo del arte.



Yali Romagoza, *Monumento a la gran artista viva*, 2018.
Performance. Foto: Javier Caso. Cortesía de la artista

“El artista más caro de los Estados Unidos es latinx. Pero nadie lo sabe.”

ARTSY, JUNIO 2017

**CONVERSACIÓN
CON
ALBERTINE KOPP**

LEA TODA LA
ENTREVISTA EN
AMLATINA.
CONTEMPORARYAND.COM

Mientras la discusión sobre la construcción de un muro fronterizo en el sur de Estados Unidos no termina, el pop latino bate los récords de popularidad entre la gente joven y algunos afirman que “el futuro es Latinx”. ¿Pero qué significa esa palabra?

La publicación del artículo “America’s Most Expensive Artist Is Latinx – But No One Knows It” (Artsy, junio de 2017), propició una relectura biográfica de artistas como Carmen Herrera y Jean-Michel Basquiat desde una perspectiva “latinx”. Según Naiomy Guerrero, autora del artículo, Basquiat es conocido generalmente como un artista negro estadounidense, aunque su padre nació en Haití y su madre era de origen puertorriqueño. Según Guerrero, el exclusivo posicionamiento de la figura de Basquiat como artista negro señala la continua invisibilidad de los artistas “latinx” en el mercado del arte, así como la ausencia histórica de investigaciones sobre la experiencia latinoamericana en Estados Unidos.

En agosto de 2018, la revista *Hyperallergic* tituló una noticia con “Latinx Artists Are Highlighted For The First Time In A Group Show at the Whitney”, a propósito de la exposición *Pacha, Llaqta, Wasichay: Indigenous Space, Modern Architecture, New Art* curada por Marcela Guerrero para la institución (llevada a cabo de julio a septiembre de 2018). Por primera vez, el Whitney Museum of American Art – dedicado a la obra de artistas vivos estadounidenses – presentaba una exhibición donde artistas contemporáneos de origen latinoamericano e indígena compartían el mismo espacio.

“Latinx” (pronunciado *la-tin-eks*) define a los individuos de origen latinoamericano que viven en Estados Unidos y no se identifican con las asignaciones de género correspondientes a mujeres y hombres. Según los datos de tendencias de Google, la “x” comenzó a emplearse para designar la diversidad de género desde el año 2004, dentro de la comunidad LGBTQIA+ y entornos académicos. Sin embargo, su popularidad en Estados Unidos aumentó a partir del 2016. El término aparece por ejemplo en el catálogo de la exhibición *Radical Women: Latin American Art 1960–1985*. En la introducción, Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta afirman asumir las categorías “chicana” y “latina”, en vez de “chicanx” y “latinx” porque la discusión no resultaba relevante para el período histórico que abarcó la muestra.

“Latinx” actualiza las etiquetas “hispano” y “latino”, surgidas desde mediados del siglo XX para designar a las comunidades de migrantes latinoamericanos en Estados Unidos. El término “hispano” fue adoptado en los años setenta para designar a las comunidades cuyo idioma y legado histórico estaban asociados a España. Por su parte, “latino” – de mayor aceptación entre los “latinos” – transcendía la barrera lingüística al comprender, desde lo geográfico, a los grupos de habla hispana pero también portuguesa, así como a las lenguas indígenas. Más tarde, la utilización de las terminaciones “o”, “a” y “@” intentó crear un espacio inclusivo masculino y femenino.

“Latinx”, así como “latino” e “hispano”, es un concepto socialmente construido, producto de las condiciones de marginalización de la comunidad designada. Son nociones problemáticas, pues suponen la postulación de una identidad “latina” homogénea. No obstante, las discusiones que se generan en torno a las formas de acceso y consumo artístico, para una comunidad que vive entre dos, tres o más herencias en Estados Unidos, son muy interesantes.

Los argumentos en contra del término “latinx” se enfocan, fundamentalmente, en su construcción lingüística ajena a los valores del “español”. Sin embargo, “latinx” es un concepto que no responde a Latinoamérica, ni pretende definir procesos artísticos o sociales

en la región; aunque posibilita la inclusión de estos debates en los diálogos sobre Latinoamérica y su diáspora. “Latinx” comprende las personas que han nacido, se han educado o nacionalizado en Estados Unidos. De ahí que su lenguaje se manifieste en el cruce entre español e inglés, entre otras posibles combinaciones. El artista brasileño Hélio Oiticica, durante sus años de exilio en Nueva York, inventó su propio lenguaje entre el inglés y el portugués. Sus cuadernos de notas, *Newyorkaises* –relativamente olvidados en comparación a su etapa anterior– revelan la influencia de Gertrude Stein, la poesía concreta brasileña, Vito Acconci y Yoko Ono.

“Latinx” es una nomenclatura flexible que no obliga a definirse como tal, sino permite otra categoría de (auto)identificación para las personas que no se reconocen en los binarios masculino-femenino. En el contexto artístico, el término comprende un grupo heterogéneo de artistas cuya obra, marcada por la migración, el multilingüismo y la creolización, ilustra identidades mixtas de origen diverso. En la serie *Mercado* (2017), la artista Lucía Hierro explora su identidad bicultural dominicano-americana a partir de grandes bolsas de compra llenas de cupones, objetos y productos cotidianos comprados por comunidades latinas en cadenas de supermercados estadounidenses. Para la artista, las bolsas refieren los viajes de su madre a República Dominicana con suministros para su abuela y el regreso de las mismas bolsas a Nueva York con otros productos.

Por otra parte, el artista de origen boricua Miguel Luciano se apropió de elementos pertenecientes a la cultura popular como las bicicletas Schwinn para conmemorar las tradiciones de los clubes puertorriqueños en Nueva York. *En Pimp My Piragua* (2008-2009), Luciano celebra las innovaciones de los vendedores ambulantes latinos al transformar un carro tradicional para vender hielo picado en un triciclo hipermodificado con sonido de alta fidelidad y video. Por su parte, la artista Yali Romagoza, tras emigrar hacia los Estados Unidos desde Cuba en el año 2011, enfocó su obra hacia la exploración de la identidad, el poder y el feminismo en un espacio intercultural. En la obra *Monument to the Great Living Artist* (2018), Romagoza encarna el personaje de Cuquita, “la muñeca cubana”, mientras baila “Se acabó” de La Lupe y recita el ensayo “Why Have There Been No Great Women Artists?”. Al final del performance, Cuquita deja los siguientes mensajes: “American Feminism as it stands is a white middle-class movement” (Ana Mendieta) y “The Choice is yours. Say it but with an accent” (Cuquita, the Cuban Doll).

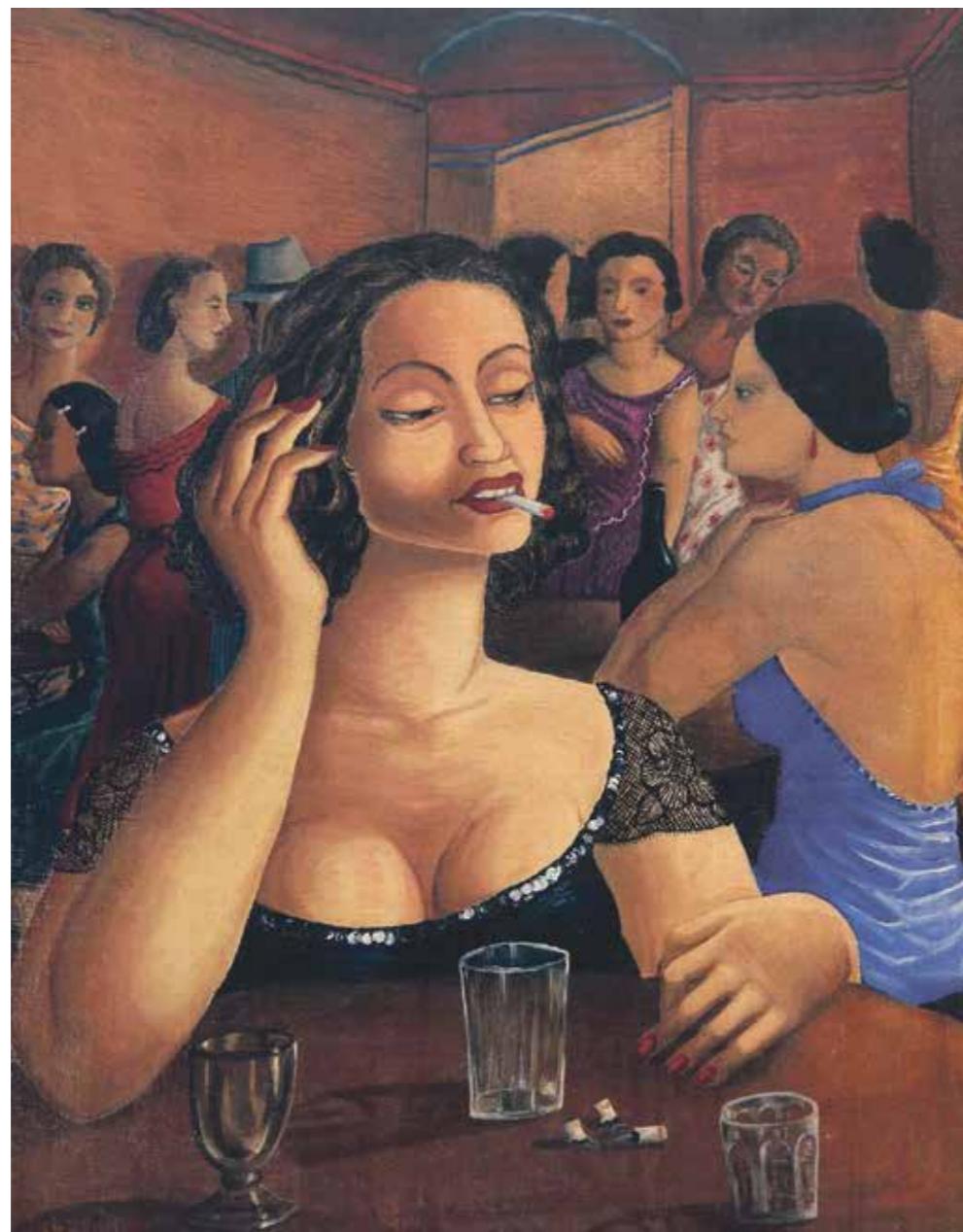
Los artistas latinx acuden a experiencias culturales compartidas para reflexionar sobre temas de clase, migración e identidad. El arte latinx no define una identidad monolítica. No se trata de una sola historia o de una sola experiencia. Está marcada por diversos factores de género, movilidad, estatus migratorio, color de piel y acceso al capital cultural y económico. Su estudio implica reconocer la influencia de estos artistas en la historia del arte estadounidense, a la vez que permite generar un espacio de discusión sobre las políticas de acceso y participación de las comunidades latinas en la sociedad.

—
ALDEIDE DELGADO es historiadora y curadora independiente. Sus intereses incluyen género, identidad racial, fotografía y abstracción en las artes visuales.

Un aire de leyenda y misterio rodea la vida y la obra de **JOSÉ ANTONIO GÓMEZ ROSAS**, llamado “El Hotentote”, un peculiar artista contemporáneo a **FRIDA KAHLO** y **DIEGO RIVERA**. De este personaje descomunal solo quedan rastros en la historia del arte mexicano.

UN FANTASMA GENIAL CONOCIDO COMO “EL HOTENTOTE”

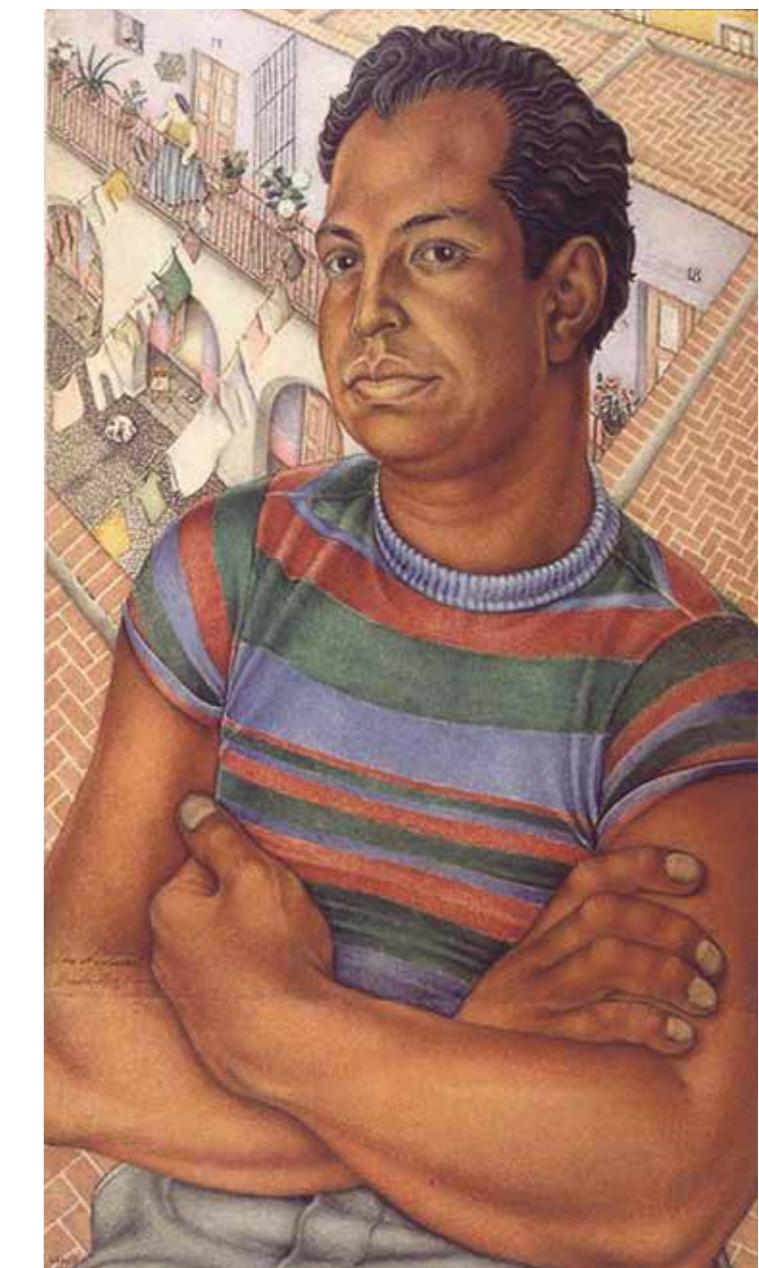
Por HERIBERTO PAREDES



José Antonio Gómez Rosas, *Retrato de una prostituta*, año de creación desconocido. De: *La mano incontenible* (eds. Tomás Zurian & Rafael C. Arvea), Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 2002



arriba/derecha Emilio Baz Viaud, *Retrato de El Hotentote*, 1941. Acuarela.
Cortesía Colección Andrés Blaisten, México, Universidad Nacional Autónoma de México
abajo/izquierda José Antonio Gómez Rosas, *Mimo con su pareja*, 1951. Óleo sobre tela.
En: *La mano incontenible* (eds. Tomás Zurian & Rafael C. Arvea), Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 2002



Decía el cineasta mexicano Julio Pliego (1928-2007) que El Hotentote era como “un monstruo”. Pero en el México de hoy, esa palabra podría ocultar el sentido de la descripción cariñosa. José Antonio Gómez Rosas, nacido en octubre de 1916 en Orizaba, Veracruz, y conocido también como “El Hotentote”, alcanzó en su edad adulta casi dos metros de estatura. Pero también en otros sentidos, el pintor afromexicano era un “monstruo”: un artista lleno de vitalidad y genio creativo, alguien que después de comer y beber en abundancia hacía trazos extraordinarios para decorar paredes y biombos. El Hotentote siempre sobresalía, bien por su talento y visión aguda del México en que vivió, bien por su estatura y corpulencia. Nunca pasaba desapercibido.

Quienes lo conocieron, tanto en la escuela de pintura donde realizó buena parte de su trabajo, como en sus recorridos por la capital mexicana, aseguran que era ambidiestro. Pintores y artistas plásticos dicen que era un espectáculo verlo dibujar y pintar: pasaba de una mano a otra y a veces pintaba con las dos manos simultáneamente. Con una visión crítica del trabajo de los grandes pintores mexicanos de la época, Gómez Rosas se consolidó como un pintor incómodo, burlón, ácido y nada dócil en una escena artística que estaba siendo tragada por el Partido Revolucionario Institucional (PRI), que gobernó en México durante 72 años. Contemporáneo de artistas legendarios como Diego Rivera, Frida Kahlo, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros –los grandes muralistas y pintores mexicanos–, El Hotentote pintó sus críticas en forma de burlas.

José Antonio Gómez Rosas perdió a su padre cuando aún era un niño. Con su madre y sus hermanos migró primero al estado mexicano de Guerrero; más tarde la familia se estableció en Ciudad de México, en el popular barrio de la Merced. En las calles de este barrio, aún hoy es posible convivir con aspectos de la cultura popular que no se encuentran en ningún otro lugar.

Originalmente un barrio indígena, a partir del siglo XX en la Merced se establecieron cientos de migrantes y refugiados libaneses que huían del Imperio Otomano. Trajeron sus costumbres y su comida, se mezclaron con obreros, con mujeres indígenas que vendían comida en la calle y con familias enteras que cada año organizaban

las fiestas religiosas más pintorescas que se puedan imaginar. Las calles de la Merced, llenas de bares y hoteles de paso, se volvieron un referente íntimo y decisivo para la visión artística que desarrollaría El Hotentote en su madurez. Sobre todo, un aspecto del barrio sería central: la desigualdad.

Un tío ayudó a José Antonio a inscribirse en la Escuela Nacional de Artes Plásticas en 1936, lugar mítico del que salieron los principales artistas mexicanos. Muy pronto, el artista empezó a rebelarse contra las formas artísticas y pedagógicas tradicionales, y a complementarlas con experiencias propias. Pero, en la actualidad, la obra del Hotentote no figura en las páginas principales de los catálogos de pintores mexicanos; no es motivo de grandes homenajes; muchos de sus murales en bares y cantinas se han perdido. Este personaje tan polémico es casi un fantasma: a veces queda algún rastro, a veces sólo la sensación de una presencia fugaz.

Y sin embargo, en su obra es posible establecer algunas características que ponen al Hotentote en un lugar sobresaliente del arte latinoamericano. En su obra de caballete sobresale la capacidad para ironizar las contradicciones de la sociedad en que vivía. Presentaba personajes contradictorios en situaciones cercanas, siempre con rasgos indígenas o mestizos. Una rica gama de colores imprimía fuerza a las líneas. Temáticamente recreaba ambientes que no confirmaban el discurso gubernamental del progreso y pintaba la desigualdad de la ciudad en la que se movía.

Pero es en sus pinturas monumentales, conocidas como “telones”, donde el Hotentote criticó con mayor fuerza las contradicciones de sus contemporáneos, quienes recibían grandes sumas de dinero del gobierno para pintar la revolución. En sus telones, Gómez Rosas pintó no sólo a Diego Rivera como un enorme globo a punto de reventar, y a Frida Kahlo, a quien le puso un cuerpo de venado. También señaló a quienes dirigían las instituciones culturales o a quienes, de alguna manera, construyeron la “Cultura Nacional”. Natural de los ambientes de arrabal y de la noche, El Hotentote fue además invitado a decorar bares tan emblemáticos como el Salón México, el Ba-ba-lú y lugares de diversión de los años cuarenta y cincuenta.



José Antonio Gómez Rosas, Vitrail de la Hostería de Santo Domingo,
año de creación desconocido

Quienes lo conocieron, tanto en la escuela de pintura donde realizó buena parte de su trabajo, como en sus recorridos por la capital mexicana, aseguran que era ambidiestro.

arriba José Antonio Gómez Rosas, *Gallo cantando al sol*, año de creación desconocido.

En: *La mano inconrible* (eds. Tomás Zurian & Rafael C. Arvea),
Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 2002



Hay una leyenda más relacionada con su obra: la supuesta invención de las figuras oníricas míticas de la cultura popular mexicana, los “alebrijes”. Todo parece indicar que fue la planificación de un baile de máscaras lo que obligó a Gómez Rosas a buscar a una persona que trabajara a la perfección ciertas técnicas usadas para hacer figuras de papel. Tenía un diseño en donde combinaba partes de distintos animales y para poder hacerlo buscó a Pedro Linares, uno de los más representativos creadores de este arte zoomorfo. “Póngale alas a este diablo” le dijo supuestamente El Hotentote a Linares, y le pidió que realizará en papel y cartón su diseño, contribuyendo con esto a que Linares se inspirara y siguiera creando estas figuras hasta convertirlas en una tradición mexicana. Sea o no esta historia cierta, el ingenio del Hotentote sigue vivo, a su propia manera, en el carácter popular de un arte apropiado por millones de personas a nivel mundial.

El “monstruo” Gómez Rosas, alto y corpulento y vital, y quien prefirió el aprendizaje y el arte libres a los compromisos creativos y políticos, murió el 1 de enero de 1977. Es hora de redescubrirlo y reconocerlo, en muchos sentidos, como un artista descomunal.

—
HERIBERTO PAREDES es un periodista y fotógrafo mexicano.
Escribe sobre arte e historias de resistencia

MEMORIAS EN UNA CAJA DE CARTÓN

Por MIRIANE PEREGRINO

Una iniciativa itinerante desacraliza el concepto de museo, dinamiza el encuentro con los visitantes y facilita, a través de historias narradas en imágenes, el intercambio de experiencias en la favela de la Maré, en Río de Janeiro

El fotógrafo brasileño Francisco Valdean camina por las calles con una caja de cartón debajo del brazo. La sigla en letras mayúsculas estampada en la tapa de la caja es la abreviatura de Museo de la Imagen Itinerante de la Maré: MIIM. Entre semana, Valdean lleva su museo sobre todo a alumnos de escuelas de dentro y fuera del complejo de la favela de la Maré, en Río de Janeiro. Y los fines de semana, abre el museo en la mesa de un bar. Valdean saca del interior de la caja una cartilla donde cada visitante registra sus datos y su nombre. A continuación, realiza la visita guiada presentando tres exposiciones que están guardadas con mucho orden en la sede del museo: imágenes monoculares, imágenes en negativo e historias de la vida en común de la Favela da Maré. Todas tienen la curaduría del propio Valdean, que al mismo tiempo es creador, director, curador y guía del MIIM.

Para facilitar el acceso a las imágenes de los negativos, Valdean carga consigo una pequeña mesa de luz, pero a falta de esta, es posible ver los negativos usando la pantalla de un teléfono celular. Las imágenes de los mini visores fascinan a niños y adolescentes, que no conocían ese soporte fotográfico, y al mismo tiempo despierta recuerdos en los mayores, ya familiarizados con el uso del dispositivo. Las imágenes van revelando las historias de la Maré, desde la formación de la comunidad, en la década de 1940, hasta el día de hoy. En el MIIM se cuentan historias importantes para los habitantes, por ejemplo, la de la ex moradora de la Maré Marielle Franco, cuando la concejala y activista fue fotografiada por Valdean en 2018, tres meses antes de ser asesinada.

El archivo del MIIM todavía no está completo, y la expectativa de Valdean es tener cerca de cien imágenes en cada una de las exposiciones. Después de ser lanzado en 2019 a través de un poste simple y sin pretensiones en el perfil de Facebook del fotógrafo, el museo atrajo la atención de cada vez más interesados. Todo en el MIIM desacraliza el concepto de museo, dinamiza el encuentro con los visitantes y, a través de historias narradas por medio de imágenes, facilita la circulación y el intercambio de experiencias en la comunidad de la Maré. Y para quien pueda tener dudas hay que decirlo muy claramente: este museo, cuya sede es una caja de cartón, debe ser tomado en serio.

El MIIM es resultado del encuentro de la cotidianidad, experimentada por Valdean como vecino, con la fotografía como su profesión y resultado de sus estudios académicos. Desde hace años, Valdean trabaja analizando cómo las imágenes sobre la Maré son producidas por agentes internos y externos. El archivo del MIIM reúne fotos antiguas y recientes sobre la cultura, la vida cotidiana y la política de las 16 favelas que forman la Maré, territorio ocupado

por más de 140 mil personas. La Maré es la favela de Brasil (y probablemente de todo el mundo) que más museos tiene. En total hay tres museos de la Maré y dos de ellos están vinculados a ONGs locales: el Museo de la Maré, inaugurado en 2006 y de formato tradicional (es decir, con sede en un edificio), y el Maré a Cielo Abierto, que está en fase de instalación.

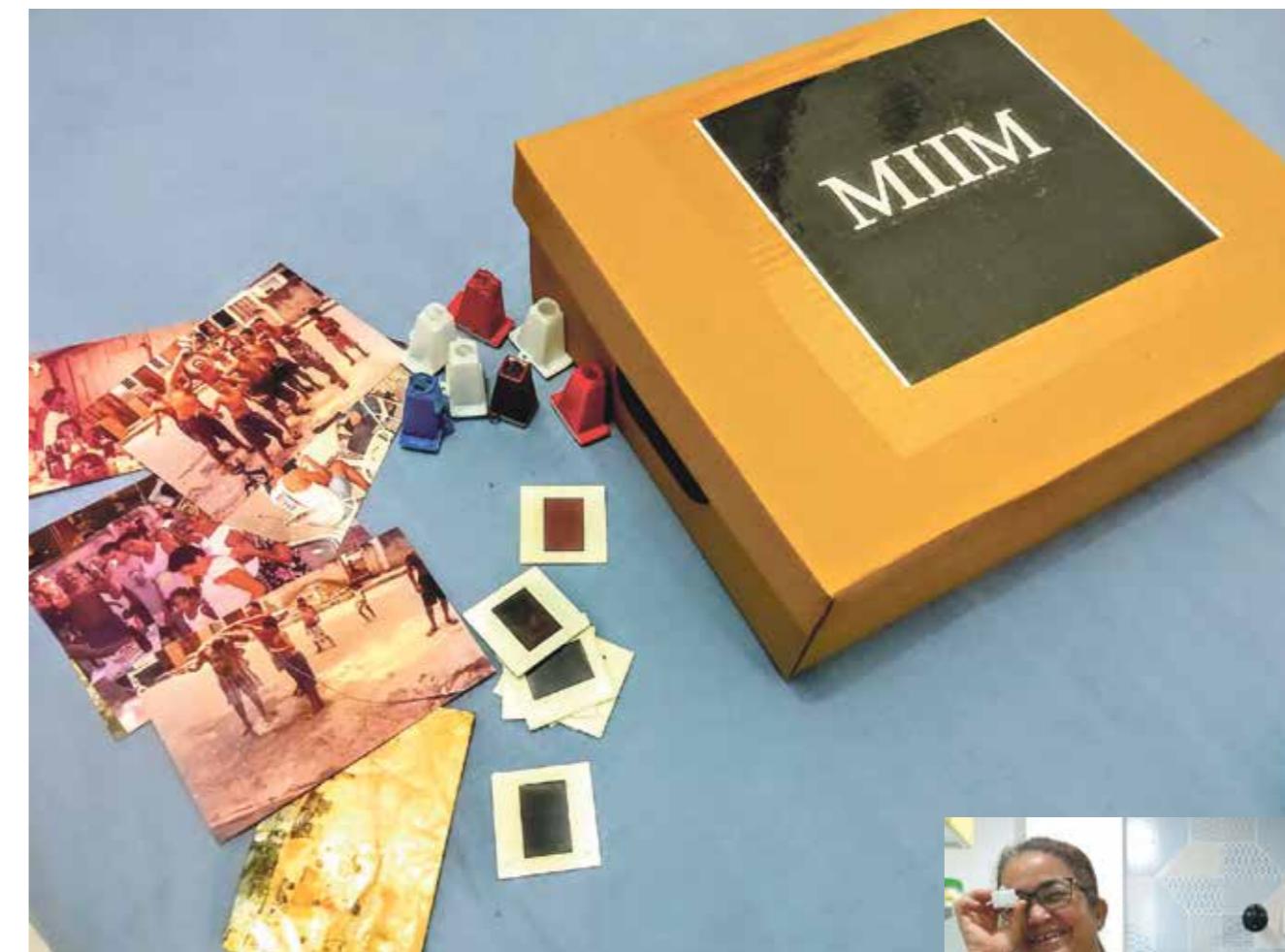
Por su parte, el MIIM es un museo diferente también en el sentido de que va hasta los habitantes. "Es un museo ambulante", explica Valdean. La experiencia de la itinerancia marca la historia del fotógrafo Valdean de muchas maneras. Una de ellas es la travesía, que hizo siendo aún adolescente, del pueblo de Cachoeira Grande, en el interior de Ceará, hasta Río de Janeiro; otra, su trabajo como vendedor ambulante en el centro de la ciudad antes de ingresar a la universidad.

La repercusión del MIIM ha estimulado a los pobladores a revisitar sus propios archivos y memoria. Valdean cuenta que se dio cuenta de que "cada persona tiene su 'museo'". Durante una visita al MIIM, un estudiante de una escuela pública de la Maré afirmó que su "abuela es un museo". A pesar del tono de broma del estudiante, la afirmación revela que la experiencia de visita al MIIM provoca un redescubrimiento de la palabra y el espacio "museo".

El MIIM lleva al visitante a cuestionar qué es un espacio, un "equipamiento" de memoria y despierta en el habitante una conciencia sobre su papel de museo vivo y guardián de los recuerdos de la comunidad. Algo que el escritor maliense Amadou Hampaté Bâ aborda cuando analiza la oralidad y la memoria de las tradiciones africanas. A su vez, Valdean toma la fotografía como un dispositivo de memoria y a través de ella establece con el visitante un diálogo donde los recuerdos individuales de cada uno –guía y visitante– se encuentran con las memorias colectivas de la Maré.

—
FRANCISCO VALDEAN es fotógrafo de la Escuela de Fotógrafos Populares. Es licenciado en Ciencias Sociales y magíster en Antropología Visual de la Universidad del Estado de Río de Janeiro. Actualmente es doctorando en Artes de la misma universidad. Algunos de sus trabajos como fotógrafo y curador pueden verse en el sitio "Escritas Visuais": franciscovaldean.com.br/

—
MIRIANE PEREGRINO es investigadora, periodista y productora cultural. Doctora en Literatura Comparada de la Universidad Federal de Río de Janeiro, en este momento realiza una estancia de investigación en la Universidad de Mannheim, Alemania.



En el MIIM se cuentan historias importantes para los habitantes, por ejemplo, la de la ex moradora de la Maré Marielle Franco, cuando la concejala y activista fue fotografiada por Valdean en 2018, tres meses antes de ser asesinada.

**SLAVERY IMAGES
- LA IMAGEN COMO TESTIMONIO DE LO INDECIBLE**
LEA MÁS EN
AMLATINA.
CONTEMPORARYAND.COM



arriba / izquierda Medios de la colección: diapositivas, fotografías y negativos. Foto: Colección del MIIM
arriba / derecha Visitantes del MIIM. Foto: Colección del MIIM

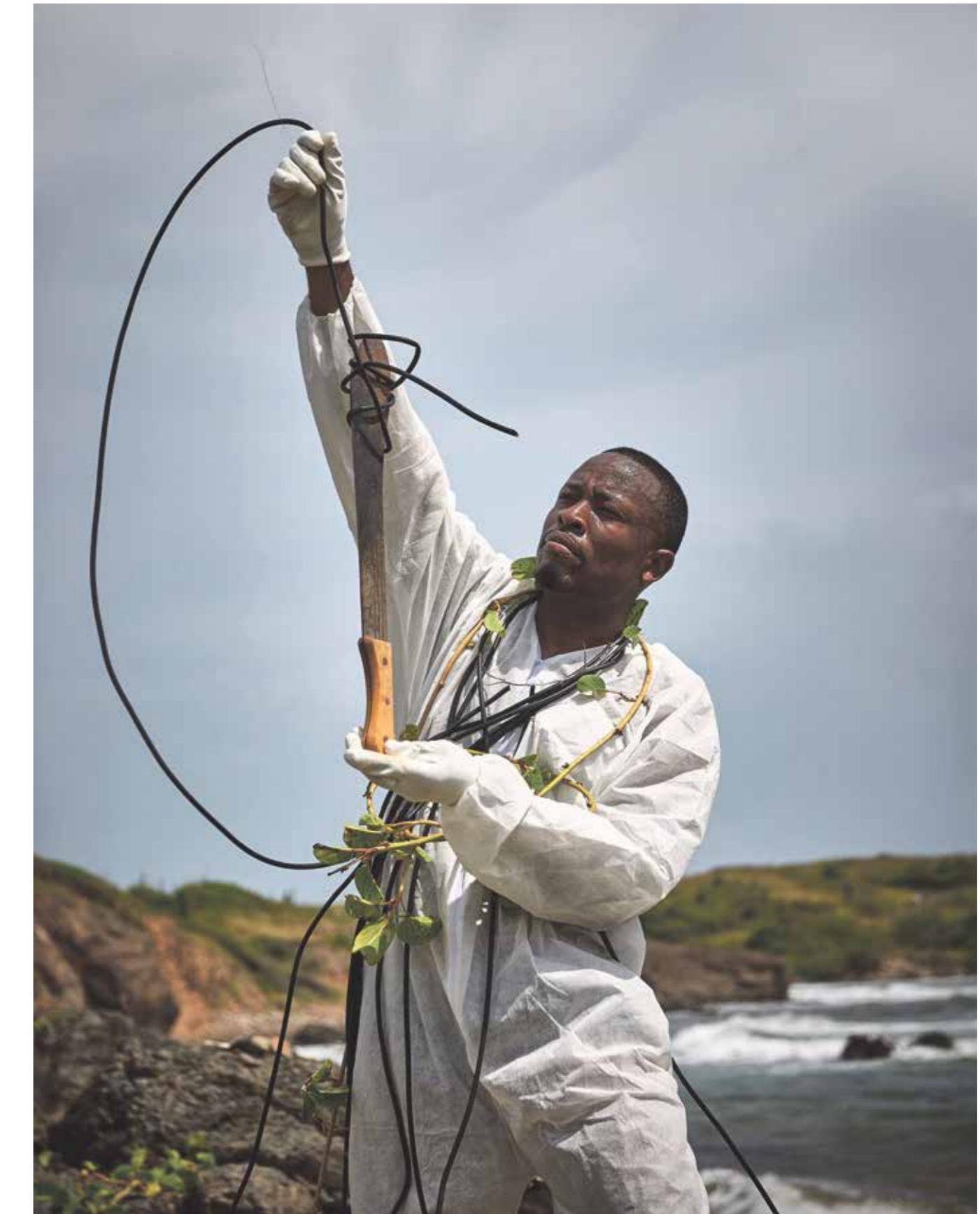
EXCELENCIA, AUDACIA Y TRANSGRESIÓN

Por WILL FURTADO



FIAP es el festival de Martinica dedicado al arte performativo. El festival es un punto de encuentro donde artistas locales e internacionales crean performances *in situ* y fortalecen redes no institucionales. C&AL habló con los curadores ANNABEL GUÉRÉDRAT y HENRI TAULIAUT sobre el performance como el medio artístico más accesible para el público y sobre la presencia en el festival de este año de los mundos Aqua, Iguana, Afropunk y Techno Shamanism.

Lara Kramer y Marvin Fabien, performance en dúo, *Dream installation*; Savane des Pétrifications. © 2019
CieArtincidence, FIAP 2019 Martinique. Foto: Jean Baptiste Barret



Marvin Fabien, performance en dúo con Lara Kramer, *Dream installation*; Savane des Pétrifications.
© 2019 CieArtincidence, FIAP 2019 Martinique. Foto: Jean Baptiste Barret



arriba Lara Kramer, performance en dúo con Marvin Fabien, *Dream installation*; Savane des Pétrifications. © 2019 CieArtincidence, FIAP 2019 Martinique. Foto: Jean Baptiste Barret
abajo Nyugen Smith, Savane des Pétrifications. © 2019 CieArtincidence, FIAP 2019 Martinique. Foto: Jean Baptiste Barret



Performadores D'Jessy Pastel, Jérémie Priam, Alicja Korek, Alex Côté; Savane des Pétrifications.
©2019 CieArtincidence, FIAP 2019 Martinique. Foto: Jean Baptiste Barret



Quisimos desarrollar el arte del performance aquí en el Caribe porque ese medio parece ser el mejor para llegar al público local. La pintura, el sonido y la escultura siguen siendo elitistas dentro del arte contemporáneo.



CONVERSACIÓN CON CHARLENE BICALHO
LEA TODA LA ENTREVISTA EN AMLATINA.CONTEMPORARYAND.COM

arriba El artista Marvin Fabien, invitado al FIAP 2019, performance en dúo con Nyugen Smith, *Lest We Forget*. © Nyugen Smith & Marvin Fabien

abajo Los curadores del FIAP, Henri Tauliaut y Annabel Guérédrat. Performance

Nus descendant l'escalier, 2015, Mémorial ACTe, Guadeloupe.

© 2015 CieArtincidence, Foto: Robert Charlotte



El reino del hielo, performance de Ludgi Savon.

© 2018 Novas

C& AMÉRICA LATINA ¿Cómo desarrollaron la estructura temática del festival de este año?

ANNABEL GUÉRÉDRAT & HENRI TAULIAUT

Igual que en la primera edición de 2017, para la edición de este año, FIAP2019 Martinique, no hubo un tema. Sin embargo, este año hubo dos momentos centrales.

AG Como curadores, Henri y yo animamos a los artistas a crear un intercambio. Promovemos nuevas colaboraciones, nuevas interconexiones y redes no institucionales entre artistas de Martinica y artistas del extranjero. Entonces, ofrecemos a los artistas participantes la posibilidad de formar una pareja con otro y crear *in situ* un performance de a dos, sea en el exterior (en un laboratorio de búsqueda e investigación instalado en un ambiente natural cerca de la playa, en el extremo sur de la isla, en la llamada Savane des Pétrifications) o en interiores en Fort de France.

HT También hubo un taller creativo que duró todo un día y en el que invitamos a investigadores, académicos, artistas, críticos, curadores, activistas comprometidos y espectadores a participar en debates científicos para abrir caminos de reflexión sobre la importancia del arte performativo, su lado subversivo y los tabúes que se ven cuestionados por medio de este género artístico.

C&AL ¿Qué podrían decirnos de los artistas seleccionados?

AG No hubo una convocatoria abierta. Henri y yo seleccionamos a los artistas participantes, que ya conocíamos como amigos, dado que todos somos parte de la familia de artistas performativos. Apreciamos su obra, que hemos visto en vivo

durante nuestras residencias artísticas en diferentes partes del mundo o en festivales. Muchos artistas de los que elegimos hablan de ecología, de identidad queer o temas poscoloniales.

C&AL Ustedes también son artistas. ¿Qué papel juega su sensibilidad en su función de curadores?

AG/HT Como curadores pensamos que es importante mantener un ambiente familiar en nuestro festival. No hay estrellas. Todos están en el mismo nivel, y hay una atmósfera de buen humor, tranquila, donde podemos cuidarnos entre nosotros.

C&AL El Caribe tiene una relación muy especial con el performance. ¿De qué modo se relacionan las tradiciones con el performance como medio artístico?

AG/HT Quisimos desarrollar el arte del performance aquí en el Caribe porque ese medio parece ser el mejor para llegar al público local. La pintura, el sonido y la escultura siguen siendo elitistas dentro del arte contemporáneo. El performance es más accesible al público, que se siente atraído por el arte vivo y ya conoce el concepto de "ritual" gracias a las prácticas mágico-religiosas locales o gracias a nuestro Carnaval.

Además, el performance en el Caribe es una práctica mixta, que incorpora las artes visuales, la danza, el teatro, etc. Es lo que pasa durante el Carnaval o nuestras prácticas sagradas, que no derivan del mundo occidental. Por eso aquí la conexión entre performance y público resulta más fácil. El cuerpo está en el centro. No hay representación. La audiencia se siente conmovida y emocionada por esta práctica artística a través del cuerpo, que es el performance.

C&AL ¿Cómo se relaciona la cultura del performance en Martinica con otras culturas del Caribe?

AG/HT Para describir nuestro festival de arte performativo en Martinica (que forma parte de las Antillas Francesas) recurrimos a tres palabras: excelencia, audacia y transgresión. El arte performativo se adapta por completo a lo que queremos transmitir y expresar. Como práctica ritual que incorpora el cuerpo, el tiempo y el espacio, en la cultura y el arte performativos usamos nuestros cuerpos para involucrar y conmover al público, por ejemplo, caminando o moviéndonos extremadamente despacio. Por medio de nuestra práctica artística performativa inventamos cuatro mundos (los mundos Aqua, Iguana, Afropunk y Techno Shamanism). En el Carnaval, que tiene lugar cada año durante cinco días, hicimos un performance y fue uno de los mejores ejemplos de lo que hacemos con nuestro arte en Martinica. Muchas otras islas del Caribe tienen al mismo tiempo su Carnaval y esos Carnavales también interpelan al arte del performance.

El Festival International d'Art Performance (FIAP) tuvo lugar en Martinica en noviembre de 2019.

—
WILL FURTADO es editor encargado de *Contemporary And (C&)*.

La artista de Barbados aborda la historia y los traumas coloniales en busca de diálogos e interacciones compasivas. Hablamos con **ALBERTA WHITTLE** sobre la necesidad de curación colectiva, herencias aterradoras y la escena artística caribeña.

LA OBRA ARTÍSTICA COMO ACTO CURATIVO

Por RAQUEL VILLAR-PÉREZ



Alberta Whittle, *Entre un susurro y un grito*, 2019. Película.

Cortesía de la artista



COLECTIVO
NACIONAL TROVA –
**"NO ACEPTAMOS
MIGAJAS DEL
CIRCUITO BLANCO
DEL ARTE"**
LEA MÁS EN
AMLATINA.
CONTEMPORARYAND.COM

Alberta Whittle, *Receta para Planters Punch*, 2016.
Performance. Cortesía de la artista

Alberta Whittle nació en 1980 en Barbados, en las Antillas, y actualmente reparte su trabajo entre Barbados, Escocia y Sudáfrica. Es artista, investigadora, escritora y curadora. En 2018 fue becaria de la RAW Academy en la RAW Material de Dakar, y ganó el Margaret Tait Film Award de 2018/9.

C & AMÉRICA LATINA ¿Qué la impulsó a convertirse en artista?

ALBERTA WHITTLE Siempre sentí el impulso de ser artista. Y soy muy afortunada por tener padres que me han apoyado mucho. Mi padre también es artista y hemos trabajado juntos varias veces. Cuando era niña me diagnosticaron fibromialgia. A menudo pasaba el tiempo en mi habitación pintando, haciendo collages. En cierto modo, es como si continuara haciendo eso en un loop y volviera a algunas ideas en las que trabajaba cuando estaba sola en mi cuarto.

C & AL Su obra aborda aspectos del legado colonial para crear conciencia sobre curación colectiva y reparaciones. ¿Podría explicarnos qué entiende por ambos conceptos?

AW Lo que persigo con mi trabajo artístico y mi práctica curatorial es la esperanza de conversaciones provechosas en las podamos reunirnos, escucharnos y compartir abiertamente. Tenemos que dar comienzo a un estado de escucha colectiva que, espero, nos lleve a momentos de curación. La obra de Niv Acosta me influyó mucho para reconocer lo crucial que puede ser una escucha radical para procesar temas incómodos, en particular, la justicia reparatoria. Niv sugiere que la curación puede alcanzarse si uno se toma tiempo para lo que ella llama las "siestas negras", es decir, para que los cuerpos negros se regalen tiempo y prioricen el descanso, ya que históricamente han estado obligados a seguir una dinámica de superproducción y exceso de trabajo. Oponerse a esas expectativas racializadas en cuanto al trabajo negro se ha transformado en una preocupación muy importante dentro de mi práctica: ¿cómo hacer para que nuestras interacciones sean más compasivas y asimismo críticas?

C & AL ¿Hasta qué punto su origen y su crianza nutren su obra?

AW Le contaré dos historias. La primera es que mis padres son socios del Museo y Sociedad Histórica de Barbados, de modo

que de chicos ibamos con frecuencia allí. Recuerdo estar en una de las salas y que había una familia de turistas británicos. Los dos hijos preguntaban una y otra vez: "¿Por qué tenemos que ver esta historia? No tiene nada que ver con nosotros". La segunda historia es que poco después de que viniera al Reino Unido, siendo una niña, asesinaron a Steven Lawrence. [Nota del editor: Lawrence fue un adolescente británico negro de South East London, asesinado en un ataque de motivaciones racistas el 22 de abril de 1993 mientras esperaba el bus.]

Estos dos episodios ocurrieron con un intervalo menor de un año y tuvieron un gran impacto en mí. Lo primero me hizo darme cuenta de que en Gran Bretaña hay un distanciamiento y una ambivalencia respecto a la historia brutal entre Europa y el Caribe, y esa relación representada en el museo de Barbados fue percibida como algo totalmente ajeno por aquella familia. La esclavitud, el colonialismo y hasta las vidas de la gente negra: nada de eso tiene que ver con su vida cotidiana. Cuando me mudé al Reino Unido, vi que no se enseñaba, no se conocía lo que hizo el Imperio Británico en el Caribe o en el Commonwealth. Me pareció bastante inquietante. Me di cuenta de que en el Reino Unido mi vida y mi historia no tenían importancia.

Con la muerte de Steven Lawrence y al ver el sistema que respaldó la supresión de su vida, aprendí que la vida y la muerte negras no significan nada. Muchas de las razones por las que hago mi obra responden a ese terror de que mi vida no importe y de que mi historia sea algo descartable.

C & AL ¿Cuáles son sus estrategias para hacer de las historias pasadas algo narrable el día de hoy?

AW Pienso que las historias del pasado y del presente están interrelacionadas. Si se observa el discurso que hace David Lamy en mi obra *Sorry, Not Sorry* (2018), él habla de sucesos que ocurrieron tres siglos atrás e insiste en que están conectados con la forma en que entendemos nuestras condiciones actuales. Si tomamos la historia de la generación Windrush, que no fue contada y que ahora mismo está siendo revelada por la prensa, descubrimos que el gobierno británico no se preparó a fondo para recibir a los ciudadanos británicos del Caribe que iban al Reino Unido ni los consideró bienvenidos. El acto de nacionalización no era para los negros, la gente de color. Era para gente blanca que

quería moverse de modo más fácil dentro del Commonwealth. Todo esto está conectado con la forma como entendemos al Otro y cómo es leído ese Otro, lo que está relacionado con historias de colonialismo y esclavitud. Y esto tiene un gran impacto en los modos en que ciertos cuerpos y ciertas historias se vuelven sistemáticamente descartables.

C & AL ¿Qué eventos e iniciativas contribuyen a desarrollar la "escena artística caribeña"?

AW Yo tengo particularmente presentes las iniciativas del Caribe angloparlante. Por ejemplo, la Alice Yard, creada por Chris Cozier, Nicholas Laughlin y Sean Leonard en Trinidad; el Fresh Milk en Barbados, fundado por Annalee Davis, promueve el diálogo a lo largo de la Diáspora entre artistas locales e internacionales. Además, Davis, junto con Holly Bynoe, creó el proyecto de investigación Tilting Axis, una reunión itinerante que viaja buscando crear redes. Ha habido otros movimientos, como la Carifesta, que se inició en los años ochenta y recorre el Caribe cada dos años, aunque algunas veces ha sufrido retrasos por falta de dinero o por cuestiones medioambientales. Estos eventos abarcan todos los aspectos de la creatividad caribeña, de la danza al performance, las artes visuales y la literatura.

C & AL ¿Hay una conciencia de la identidad artística caribeña?

AW Sí, definitivamente. La profundidad y la extensión están haciendo que la investigación que tiene lugar en el Caribe gane terreno internacionalmente y comenzemos a recibir apoyo de museos e instituciones internacionales, y ante todo el mecenazgo financiero para artistas que viven fuera del Caribe. Si hay una oportunidad en el exterior, probablemente la mayoría de artistas la aprovecharán para irse a otro lado; sin embargo, hay gente muy comprometida que se queda y trabaja en el Caribe, lo que me parece meritorio.

—
RAQUEL VILLAR-PÉREZ es una curadora y autora de arte española.



Alberta Whittle, *Derecho de admisión*. Performance. Desde 2014. Cortesía de la artista