

PERSPECTIVAS SOBRE
LAS CONEXIONES ENTRE
LATINOAMÉRICA,
EL CARIBE Y ÁFRICA

EDICIÓN 02
C&AL 2019
UNA REVISTA
DE ARTE

C&

AMÉRICA LATINA

#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

PORTADA

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

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.

C& AMÉRICA LATINA
ES PUBLICADA POR



C&AL

AMLATINA.CONTEMPORARYAND.COM
#WEARECONTEMPORARYAND

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

AMLATINA.CONTEMPORARYAND.COM

¿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



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 rellenas 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 apropia 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).

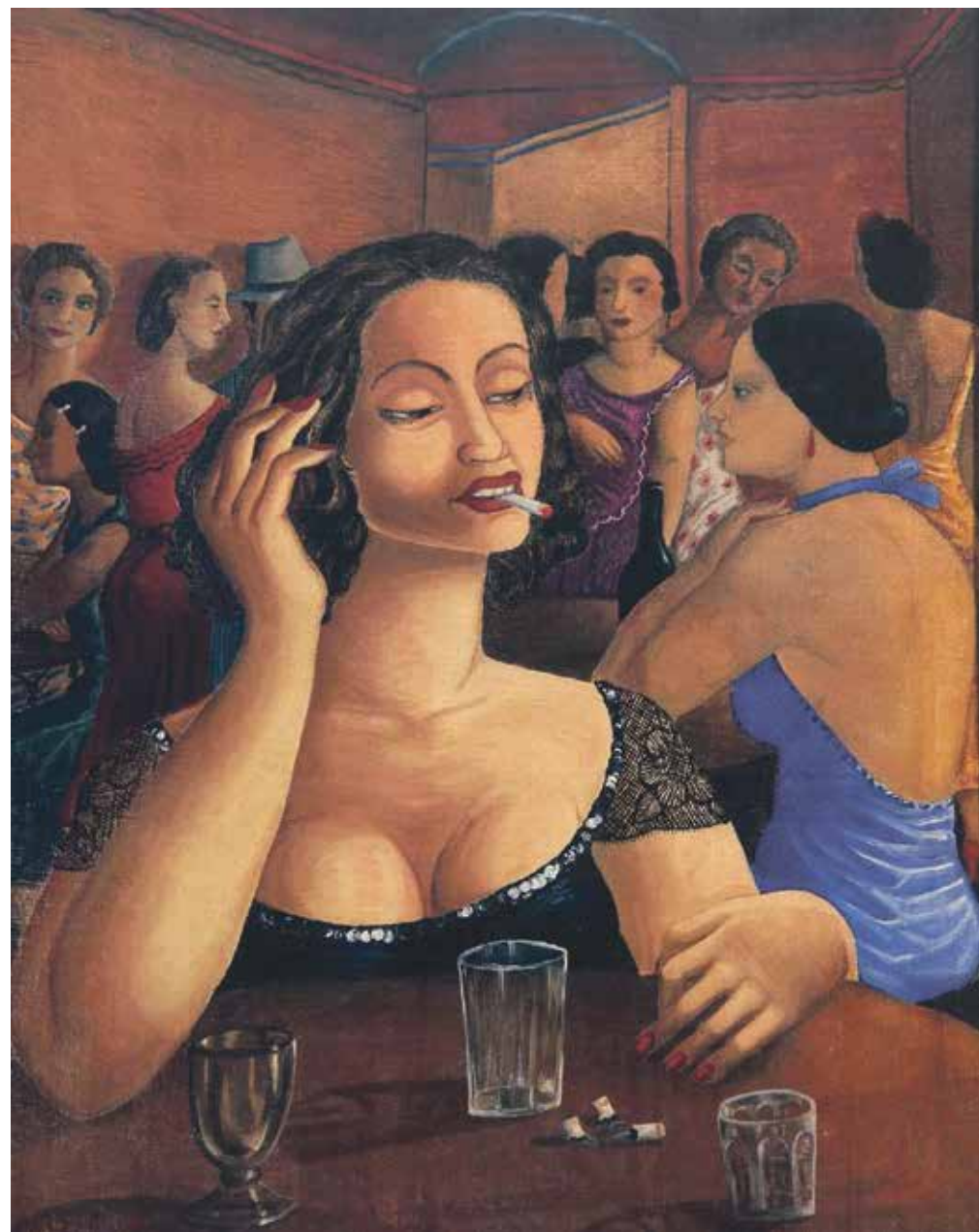
Los artistas latinx acuden a experiencias culturales compartidas para reflexionar sobre temas de clase, migración e identidad. El arte latinx no define una identidad monolítica. No se trata de una sola historia o de una sola experiencia. Está marcada por diversos factores de género, movilidad, estatus 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”

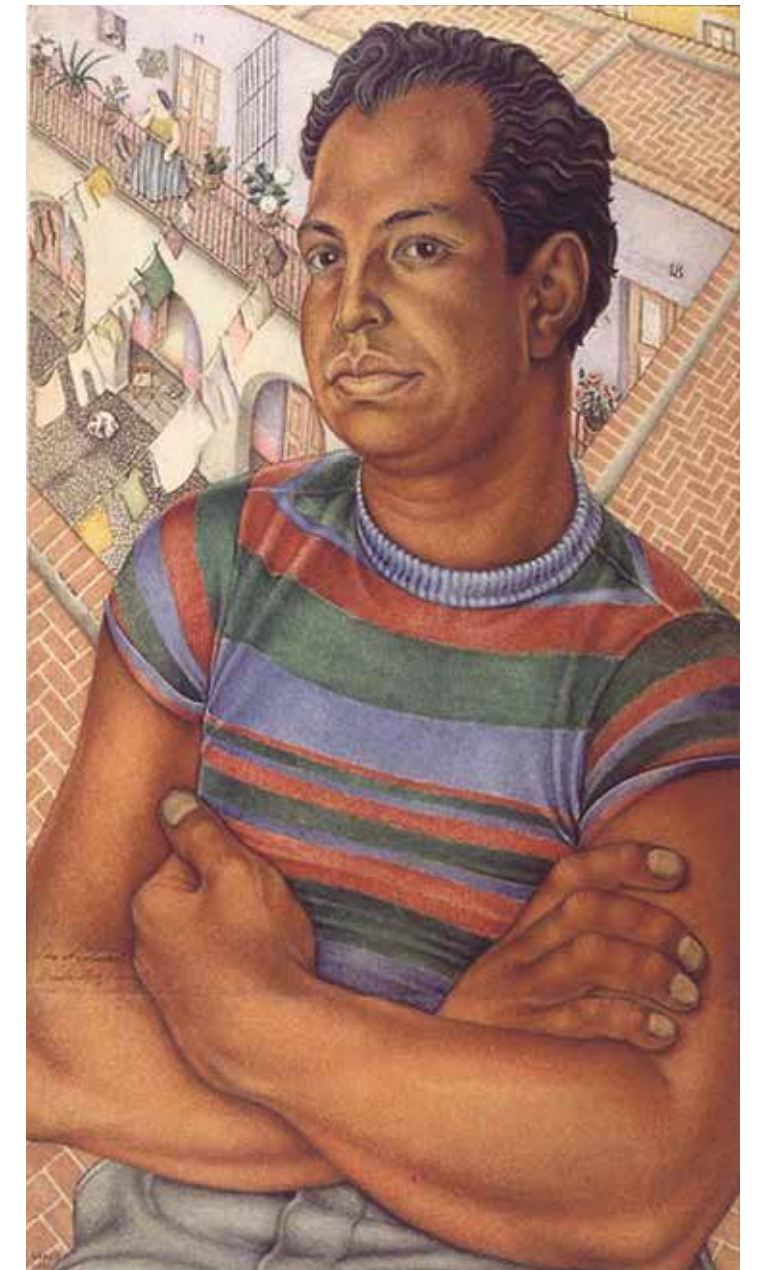
Por **HERIBERTO PAREDES**



José Antonio Gómez Rosas, *Retrato de una prostituta*, año de creación desconocido. De: *La mano incontinente* (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 incontinente* (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.

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 realizara 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.

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

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

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 posteo 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 visitar 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 consciencia sobre su papel de museo vivo y guardián de los recuerdos de la comunidad. Algo que el escritor maliense Amadou Hampatê 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 magister 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.



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

AG/HT Para describir nuestro festival de arte performático en Martinica (que forma parte de las Antillas Francesas) recurrimos a tres palabras: excelencia, audacia y transgresión. El arte performático 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 conmovir 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&).

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

ANNABEL GUÉDRAT & 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, ofrecimos 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 performático, 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.

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



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 ¿Que 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 consciencia 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 íbamos 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 consciencia 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 comencemos 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

Alberta Whittle, *Right of Admission*. Performance. From 2014. Courtesy of the artist