

La revolució de les estàtues

Autora: Esther Planas

L'encàrrec i la creació d'aquest recurs d'aprenentatge UOC han estat coordinats per la professora: Maria Íñigo
PID_00282977

Introducció

1. Genealogies iconoclastes

2. Accions dutes a terme com a protestes polítiques

- 2.1. Introducció
- 2.2. Place Vendôme: Courbet i La Commune
- 2.3. Xile: intervencions populars del poble que es transformen en art situacionista
- 2.4. Esclavistes al riu: Bristol Coulston cau
- 2.5. Pedestals naturals o la performativitat de la resistència a cos: Rosa Parks
- 2.6. Antonio López davant el «Negre de Banyoles» (i el monument al doctor Arcelin com a antirracista i reparador a Barcelona/Catalunya)
- 2.7. La ciutat dels prodigis: el projecte de construir l'estàtua de Colom de Barcelona

3. Casos d'estudi

- 3.1. Introducció
- 3.2. Esi Eshum
 - 3.2.1. *The Unbecoming*
 - 3.2.2. Entrevista amb Esi Eshum
- 3.3. Joiri Minaya. «Arropando a Colón»
- 3.4. Grupo de Arte Callejero. Comissió antimonument a Julio Argentino Roca
- 3.5. Luis Montes Rojas. Contra la Razón
- 3.6. Manuel Correa. Four Hundred Unquiet Graves
- 3.7. Nelson Fory Ferreira. *La historia nuestra, caballero*
- 3.8. Claudia Coca. Frutos de la Nueva España
- 3.9. Esther Planas. *See no Evil, Hear no Evil*

Bibliografia

Introducció

Aquest és un estudi sobre les respostes de diversos artistes a la crisi a Europa, els Estats Units i Amèrica Llatina davant monuments a esclavistes i perpetradors de genocidi. Les protestes i els esdeveniments iconoclastes, cada vegada més intensos cap a aquests símbols, estan promovent l'escrutini de les figures que els celebren, la qual cosa ens facilita comprendre parts de la història des del punt de vista de les seves víctimes. Aquesta enquistada presència d'aquestes estàtues-monuments i dels seus significants en l'espai públic ens sembla avui signe d'una desconsideració als centenars de milions de víctimes de la colonització i de l'esclavisme que viuen al seu voltant de manera quotidiana. Per aquesta raó, les obres produïdes pels artistes sobre aquests monuments i els espais que ocupen formen part d'un procés de reajustament i confrontació amb la memòria històrica de la societat que no sols va erigir aquests símbols del colonialisme i la supremacia blanca, sinó que també va exercir un paper actiu en la construcció dels mites i les narratives destinades a preservar el seu poder. Durant el procés d'aquest estudi ha estat fascinant conèixer la miriada de treballs i de referències relatives a l'iconoclasme i a les cartografies-arxius generats al llarg de la història o enllaçats als casos recents. Com diu un [article](#) al diari anglès *Counterfire.org*: «La creixent campanya per eliminar la iconografia racista ens acosta a un currículum progressista i descolonitzat per a les generacions futures». L'educació és, doncs, un eix primordial de trobada entre tots aquests esforços col·lectius i els diferents sectors de la societat que se sumen a les reivindicacions de les seves víctimes més [involucrades \(*\)](#). Els treballs dels artistes representats a l'estudi següent són només una petita mostra dels efectes intensos de l'atmosfera de descolonització crítica que sorgeix en zones específiques i crisis localitzades; a més, són rellevants per la supremacia i les seves accions opressives esteses fins als nostres dies.

En la història de tot esdeveniment iconoclasta solen convergir minories oprimides, rebels i insurrectes, o, tot el contrari, estrictes ortodoxos de diverses creences religioses confrontant altres expressions i les seves icones. Però tots es manifesten sota la forma de l'atac directe a figures, monuments i efigies, o símbols. L'aspecte gairebé ritualista d'aquests gestos –que exerceixen una violència no tan simbòlica, encara que sigui dirigida cap a símbols inanimats– ens retrotrau a les profunditats del temps. Els anomenats «defacing», les pintades o les destruccions parcials o totals de monuments, estàtues i altars, la destrucció o mutilació de cossos monumentals petrificats que representen déus pagans (com en el cas dels primers cristians contra la Grècia clàssica i Roma), reis deposats i herois obsolets per canvis de règim, són un exemple de la pervivència d'aquestes accions. Els monuments, les estàtues o els noms de carrers i places reflectiran sempre els qui estan sent reconeguts per l'*statu quo*, el Poder en majúscules. Els vencedors i les seves epistemologies són sempre els que decideixen quins «monuments» i simbologies de poder situaran en l'espai urbà i on ho faran. Un poder consolidat precisament perquè pot usar i usa com a pròpia una zona des d'on exerceix una ostentació simbòlica del que el representa. Això s'imposa precisament per la seva monumentalitat i escala, un «ocupar un espai públic» com a advertiment (*advertising*) o com a tòtem-fetitxe que guarda o protegeix aquest poder perquè ocupa els llocs dels qui han estat vençuts i han de ser oblidats. Aquestes revoltes iconoclastes reaccionen davant una supremacia blanca que s'estableix de manera estructural i social als Estats Units o al Regne Unit, i que, a la UE, inclosa Espanya, es revela en la seva cruesa en polítiques d'estrangeria i de regulació de vides immigrants il·legals. En aquest sentit, el sud d'Europa torna a ser instrumentalitzat pel comandament central per exercir de «frontera», de «policia», i de mur geogràfic de contenció per protegir el fortificat centre i nord.

En prioritzar l'estudi del moviment de solidaritat internacional i de conscienciació antiracista, aquest treball reflexiona també sobre una realitat local (la del context actual espanyol) sobre la qual no estem gaire acostumats a treballar: la descolonització. L'objectiu és indicar els buits d'opressió que aquesta situació liminar ha generat, tant en la nostra pròpia història com en els nombrosos monuments i símbols de supremacia feixista situats en milers d'espais urbans de la península. Esperem establir una sèrie de comparacions i contrastos entre el que podem considerar com una intencionada performativitat, acció i ús del cos en aquella presència que resisteix (com a volum immòbil i aïllat, que ocupa en un moment donat un espai hostil) i l'estar sol davant una contingència. Així, l'exemple de Rosa Parks en no baixar del bus o el de la simbologia de l'antimonument com a víctima del racisme europeu del segle XIX, significada en el cos dissecat d'«un [negre \(*\)](#)» (com es defineix el botswanès de Ciutat del Cap) al museu de Banyoles. Explorarem les ètiques i necessitats històriques, les seves diferències o similituds, entre els iconoclastes i els gestos anticolonials actuals.

Aquest és un estudi sobre pràctiques artístiques implicades a desenvolupar propostes crítiques sobre el tràfic d'esclaus, la colonització o el feixisme (localitzat a Espanya) que responen als múltiples gestos i accions de solidaritat internacional en la seva conscienciació antiracista i antifeixista. Introduïrem una microgenealogia de referència en la qual emmarcarem els treballs que es presenten com a casos d'estudi a Xile, l'Argentina, el Perú, Colòmbia i República Dominicana, i els posarem en relació amb tres elements inscrits en les coordenades Madrid-Barcelona: Madrid i el Valle de los Caídos, amb el treball i film de l'artista i documentalista Manuel Correa; i Barcelona, amb unes mostres sobre les crítiques dels anarquistes el 1886 a la construcció del monument a Colom (en la figura del qual ja es veia en aquells dies un símbol de l'esclavisme), i dedicarem un espai a les polèmiques generades per la història sobre el «Negre de Banyoles», amb el doctor Alphonse Arcelin, i l'estàtua d'Antonio López. Com a part central de l'estudi presentem un qüestionari a l'artista Esi Eshum de Londres arran del seu últim assaig visual, *The Unbecoming*, i les fotos d'un dels meus treballs produïts el 2013 com a documents de les trobades efímeres d'una visitant amb una escultura dedicada a Leopold II en el seu museu africà de [Bruselles \(*\)](#).

1. Genealogies iconoclastes

Els esdeveniments iconoclastes –com les protestes antiracistes dels últims anys– apareixen lligats entre si per un context global i globalitzat de les estructures socioculturals del qual han pogut sorgir noves solidaritats en el que aquestes representen per a tota consciència i acció antiracista. Davant els monuments atacats podem celebrar que una sèrie de principis, l'antifeixista, l'antiracista i l'anticolonial, hagin confluït reunint tant els subjectes que estan racialitzats, colonitzats, com els que, des del seu ser «blanc» –sense buscar la neutralitat o la transparència–, sumen forces a aquest moviment d'alliberament i reparació. Podem llavors reconèixer que estem en una mena de guerra, una guerra de simbologies i de valors, i que el gest en si mateix, igual que la resta de les estratègies militars, és violent, radical, alhora que necessari. Com va dir el sociòleg i historiador Siguin Ledwith: «Aquestes converses sobre el racisme i el llegat de l'imperi només estan succeint perquè *valents manifestants de tots els colors* van decidir prendre els carrers després de l'assassinat de [George Floyd \(*\)](#)». Alhora, qualsevol que hagi experimentat la sensació d'angoixa davant els atacs recents a tombes jueves amb grafitis d'esvàstiques a París i Londres, o davant les pintades en portes de sinagogues i botigues (algunes a Catalunya, considerades pel feixisme espanyol com a «niu de jueus»), o qualsevol que hagi sentit vulnerabilitat en veure la tomba de Marx i el seu monument pintat amb acusacions d'«incitador a l'odi» o «*mass murderer*» al cementiri de Highgate a Londres, haurà de reconèixer que el que hi ha en joc no és una cosa lleugera.

Precisament en l'espai urbà, perquè no ens situem d'una forma neutral davant la destrucció d'aquests símbols i personatges que signifiquen «racisme» o «feixisme» (en el cas concret espanyol), hauria de partir-se de la comprensió i sincronització de les variants interpretatives que es generen en aquests esdeveniments globals i històrics. Per fer-ho, citarem diverses fonts i referències als treballs o declaracions sobre «iconoclasme», algunes post-George Floyd i d'altres una mica anteriors, com l'exposició *Iconoclash* comissariada per Bruno Latour el 2015. Es coneixen múltiples exemples d'aquesta llarga història de situacions i esdeveniments en el temps, en la qual els paradigmes canvien i es regiren contra el que es consideren símbols opressors de creences, polítiques o religions. Uns poden agrupar-se en els atacs al rostre en els anomenats *defacing*, on s'eliminen ulls, nas i boca, o bé s'imposen signes com el de la creu dels primers cristians; uns altres succeeixen al voltant de figures personificades en estàtues, objectes de culte com altars i les seves icones religioses, sense oblidar les impressionants cremes de llibres, amb fogueres i la seva aura de ritual purificador. Les decapitacions sistemàtiques d'orquídies (per simbolitzar l'òrgan sexual masculí) o la performativa acció d'«esquinçar» el cos nu de la Venus de Velázquez a la National Gallery, en ple fervor de les sufragistes, són altres exemples memorables. Les fogueres per cremar discos, com durant la fúria nord-americana contra Els Beatles, en serien un altre exemple. Un cas més recent és el de les fogueres amb llibres de Harry Potter contra la seva autora. En cada cas i aspecte polític de cada acció, ens situem immediata i inevitablement davant un element que hem de considerar: l'eix de la temporalitat, que anomenem la línia de temps i de l'esdevenir històric, que sol ser editat, afectat per innumbrables esborraments-interpretacions del passat que, situant-se per seqüències o segments, sempre donen suport a uns consensos i n'obliteren uns altres.



Figura 1. Venus sense nas, un clàssic gest del *defacing*, i una creu inscrita
Font: [Wikipedia](https://en.wikipedia.org/wiki/Venus_de_Milo).

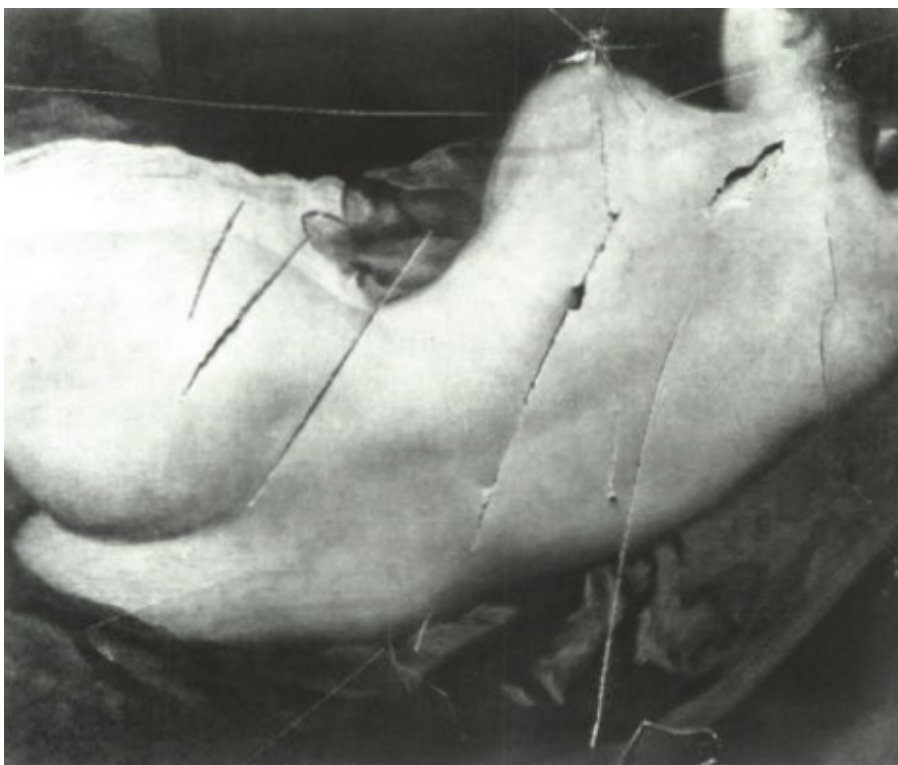


Figura 2. Venus de Velázquez esquinçada per una *suffragette* a la National Gallery, Londres

Font: [Wikipedia](#).

Com defineix l'antropòleg Michael Taussig, en el seu estudi sobre el negatiu i el secret:

«Agafi un dels meus punts inicials de sorpresa: que en lloc d'ofendre el que ja és sagrat (estàtues, diners, cadàver, bandera, moc del llibertador), aquests actes de profanació semblen crear santedat, encara que d'una varietat especial. Afegeixi's a aquesta observació la meua idea que això s'aconsegueix a través d'un "drama de revelació" que, com l'acte de desemascarar, equival a un descobriment transgressor d'un "secret familiar". Pensi's en l'afirmació de Robert Musil que el més sorprenent dels monuments és la seva falta de força. De fet, són invisibles: "Com una gota d'aigua sobre un hule", va escriure, "l'atenció els recorre sense detenir-s'hi ni per un moment". Per a ell, la característica més cridanera dels monuments és que un no els nota. "No hi ha res al món tan invisible com els monuments. Sens dubte, han estat erigits per ser vistos, fins i tot per cridar l'atenció; no obstant això, al mateix temps, alguna cosa els ha impregnat contra l'atenció". Marina Warner continua assenyalant, amb referència a aquesta observació i la seva rellevància per a l'estàtua *La llei* en la Place du Palais Bourbon a París, que, si aquesta fos extreta, "la seva absència se sentiria agudament".»

Michael Taussig.



Figura 3. Destrucció d'imatges religioses pels reformats a Zuric, 1524

Font: [Wikipedia](#).

Una pregunta que serà reconeguda com a clau de la nostra temporalitat tindrà a veure amb la direcció que prenguin la nostra interpretació i la nostra ètica sobre l'energia de l'iconoclasta com a «màquina de guerra» (Deleuze i Guattari) que busca destruir el seu objectiu. Davant això, podríem plantejar-nos si és possible (sense abandonar la identificació amb unes causes que considerem justes i necessàries) reconèixer l'element dialèctic i paradoxal en el qual l'acte agressiu i de guerra iconoclasta ens situa, mostrant-nos, com en el reflex d'un mirall, els dobles dels propis gestos per significar l'oposat. En qualsevol cas, igual que cada disciplina estableix els seus paràmetres i paradigmes, en la mirada subalterna, en la intenció de desconstruir –tal com una de les seves més influents teòriques, Spivak, apunta (*)–, és molt important no produir-nos o reproduir-nos com a subjectes transparentes (*).

Alhora, durant el treball d'aquest estudi, ens mantindrem conscients del que sembla succeir-nos per defecte, en tant que les nostres activitats es coordinen dins del món de l'art i de la cultura com a subjectes que acabem significant allò mateix que jutgem sobre temàtiques revisades des del seu mateix centre. El que assenyala Spivak justament sobre l'efecte quasi hipnòtic que posseeixen les paraules en si mateixes, i sobre com és possible acabar reforçant (cosificant) sempre el que es critica. Per aquesta raó, la pregunta «Pot parlar el subaltern?», en realitat, ens confronta amb l'efecte de circuit tancat que es genera en aquests casos, i amb com el subaltern no arriba a ser «comprès», per tant, escoltat. Spivak analitza el que passa amb la paraula *poder* i del poder d'aquesta *aura* que la pròpia paraula genera. Com diu Spivak, aquest és el procés pel qual des del centre es reforcen els discursos (o corren el risc de reforçar-se), atès que s'articulen des del cànon de l'Acadèmia o, en aquest cas, des del context del món de l'art.



Figura 4. Holandesos contra l'imperialisme espanyol i el catolicisme romà
Font: [Wikipedia](#).



Figura 5. La tomba de Karl Marx a Londres està esquitxada de pintura vermella
Font: *New York Times*.

Enzo Traverso (2020) escriu a la revista *Jacobin* una sèrie de meditacions sobre el que hi ha de positiu en aquestes erupcions espontànies d'energia, i sosté els seus arguments amb l'idealisme gairebé futurista de veure «el que és just» en els actes alhora que no oblida el complex de l'energia que els promou. Per a això, ens parla dels protestants i dels anarquistes espanyols arrasant esglésies i icones religioses i de la hipocresia de polítics i periodistes en posar el crit al cel sobre els fets dels últims anys:

«De fet, és interessant observar que la majoria dels líders polítics, intel·lectuals i periodistes indignats per l'actual onada de “vandalisme” mai van expressar una indignació similar pels repetits episodis de violència policial, racisme, injustícia i desigualtat sistèmica contra els quals es manifesta la protesta. Alhora, molts d'ells havien elogiat un diluvi iconoclasta diferent fa trenta anys, quan les estàtues de Marx, Engels i Lenin van ser derrocades a Europa Central. Si bé la perspectiva imaginada de viure entre aquesta mena de monuments els resulta intolerable i sufocant, estan bastant orgullosos de les estàtues de generals confederats, traficants d'esclaus, reis genocides, arquitectes legals de la supremacia blanca i propagandistes del colonialisme feixista que constitueixen el llegat patrimonial de societats occidentals. Com insisteixen: “no esborrarem cap rastre ni cap figura de nostra història”» (*).

El que exposa Traverso en el seu article és que és molt possible que certs significants en certs actes iconoclastes ens produeixin horror, alhora que celebrem els que els motiven, i que tendim a deixar al marge la qüestió que alguns prefereixen preguntar-se davant els actes iconoclastes, és a dir: què suposa aquesta violència? Donada la varietat de possibilitats i de raons per a aquestes accions, si alguna qualitat comuna tenen totes aquestes és que constitueixen una pràctica general que apareix en diversos temps, ocasions i llocs, en diverses cultures i creences. Finalment, per exemplificar la complexa dialèctica en la qual es basen les

iconoclàsties articulades des de la institució de l'art, i considerant l'art un context en el qual la iconoclàstia és part del seu procés – com a esborrat de les seves etapes i pràctica de les seves pròpies tabules rases –, afegim una reflexió de Darío Gamboni en el seu text sobre l'exposició Iconoclash, on un dels comissaris va ser Bruno Latour:

«Una mirada més profunda s'expressa en un dibuix de Goya. L'home que sosté una piqueta i assenyala el bust que acaba de trencar està precàriament en equilibri sobre una escala amb els ulls tancats. La inscripció deixa clar el significat d'aquesta posa: “No sap el que està fent”. El dibuix alludeix potser a la violència antiparlamentària que va tenir lloc a Madrid al retorn de Ferran VII de França en 1814, i Goya pot donar a entendre que els qui van participar en aquests fets van actuar a cegues i no van entendre que s'estaven fent mal. Però el seu ús de la iconoclasia com a metàfora política és contundent, i en la seva complexitat i efectivitat visual, el dibuix va més enllà de l'ocasió de la seva creació i planteja algunes de les preguntes centrals de la nostra exposició: l'arma de l'iconoclasta rebota i el fa caure a terra com la seva víctima? No hauria d'obrir els ulls i suspendre el gest de destrucció?»

Darío Gamboni.



Figura 6. Goya. *No sabe lo que hace*
Font: Fundació Goya a Aragó.

Per què indicar una altra vegada aquesta possibilitat d'aquest moment en el qual un pot estar cec o equivocat? Es tracta d'introduir el dubte de partida per poder reflexionar sense autoengany, sense aquestes dissociacions o projeccions cap a l'altre que ens distancien i ens fan transparents. Si estem practicant un acte de revisió i resignificació de l'estètica del que és polític, abans de res cal comprendre que també hem de situar-nos en l'esdevenir geopolític localitzat que ens concerneix, almenys com a punt de partida, i no tendir a la seva neutralització.



Figura 7. Monument a les Brigades Internacionals a Vicálvaro, assenyalat amb símbols feixistes

Font: [Eco Republicano](#).

Una última qüestió pendent per a la nostra específica situació geogràfica, històrica i cronològica és la de poder interseccionar sobre el nostre context localitzat i produir material per a estudis comparatius de situacions relacionades amb monuments feridors, siguin racistes o feixistes. Tenint en compte que la nostra història recent implica un llegat extraordinari de problemes de memòria que varien, fins i tot si el que escriu està situat socialment i històrica a Bilbao o Barcelona, a Sevilla o a Ceuta i Melilla, podem fer-nos diferents preguntes o descobrir interseccions amb altres zones colonitzades. És molt interessant que el cas de les iconografies franquistes i feixistes que encara poblen Espanya i que encara no s'han resolt s'hi hagi inclòs en el famós *Syllabus: All Monuments must Fall*, consultable a la xarxa, basat en una localització i organització internacional iconoclasta anticolonial.

2. Accions dutes a terme com a protestes polítiques

2.1. Introducció

A continuació, establim una comparativa mitjançant tres exemples de situacions en les quals un grup de persones, com a col·lectiu improvisat i com a contingència, assumeix el poder en una acció conjunta o individual, en un moment precís, per dessacralitzar símbols urbans de dominació. Aquestes en constitueixen només una ínfima part i són una mostra de la quantitat de situacions i d'esdeveniments iconoclastes que han tingut lloc a la història, de la qual s'estan construint certes cartografies molt útils.

2. Accions dutes a terme com a protestes polítiques

2.2. Place Vendôme: Courbet i La Commune

La Place Vendôme és un exemple de dos corrents, un de merament popular i un altre d'artístic. És el cas de Courbet i de la seva intervenció directa en els fets de la Vendôme, que va generar una trobada social artística i urbana anterior als gestos dels situacionistes (*), als diàlegs entre artistes i als esdeveniments socials que els interpel·len, i a les accions on intervenen monuments, com els que explorem més endavant en aquest estudi.



Figura 8. Comoners i Gustave Courbet posen amb l'estàtua de Napoleó I de la columna derrocada a Vendôme (París, 1871)

Font: [Wikipedia](#).

En el cas de Courbet, és rellevant observar que la seva relació amb La Commune no pot dissociar-se d'aquest esdeveniment iconoclasta, ja que l'acció no era un gest artístic, sinó exclusivament polític. Les conseqüències polítiques (presó) i el preu que només ell va haver de pagar per involucrar-se en l'assumpte de la columna de la Vendôme (*) demostren, una vegada més, les distàncies entre riscos reals i gestos protegits per la institució.

2. Accions dutes a terme com a protestes polítiques

2.3. Xile: intervencions populars del poble que es transformen en art situacionista

Com se sap, la plaça Baquedano, coneguda com la plaça Italia, va ser el punt de trobada per a les marxes i protestes a Santiago de Xile. A la plaça hi ha l'estàtua de Manuel Baquedano, general xilè que representa la victòria a la guerra del Pacífic. El monument va «ser intervingut» de manera gairebé festiva, i va prendre la forma d'una intensa humiliació popular. Aquests exemples d'accions iconoclastes espontànies no segueixen una doctrina com en el cas de les accions iconoclastes religioses o en les promogudes per ideologies polítiques establertes, sinó que responen a crides a la conscienciació social, a la revisió d'oblits i hipocresies, o a reclamacions d'un reconeixement usurpat per un ordre social insostenible.



Figura . . Monument a la plaça Italia, donació de la comunitat italiana a Xile, amb motiu del primer centenari de la independència d'aquest país

Font: Francisco Ubilla.



Figura 10. Monument a la plaça Italia, donació de la comunitat italiana a Xile, amb motiu del primer centenari de la independència d'aquest país

Font: Francisco Ubilla.

2. Accions dutes a terme com a protestes polítiques

2.4. Esclavistes al riu: Bristol Coulston cau

En aquest cas, una situació o contingència de voluntats alliberadores es manifesta espontàniament sota una gran pressió emocional davant aspectes i esdeveniments socials que sacseigen consciències. A vegades, aquestes reaccions es constitueixen davant significants d'opressió considerats intolerables, com les sèries d'estàtues dedicades a homes de l'Imperi britànic implicats directament en el tràfic d'esclaus africans. Un gir de la consciència social (no sols de víctimes directes) reclama que es ressitui la història en el nostre temps actual i es ressignifiquin les figures emplaçades com a herois.



Figura 11. L'estàtua del comerciant d'esclaus del segle XVII Edward Coulston cau a l'aigua després que els manifestants la tiressin i empenyessin als molls, durant una protesta contra la desigualtat racial després de la mort en la custòdia policial de George Floyd a Minneapolis, a Bristol (Gran Bretanya), el 7 de juny de 2020
Font: Keir Gravil, via REUTERS.

2. Accions dutes a terme com a protestes polítiques

2.5. Pedestals naturals o la performativitat de la resistència a cos: Rosa Parks

Presentem ara el cas de Rosa Parks com un exemple de performativitat i d'ús de la resistència passiva i del propi cos en relació dialèctica amb els cossos representats i imposats per monuments, estàtues i escultures que immortalitzen herois nacionals. La seva pròpia presència i la seva negativa a moure's i desaparèixer –quan és insultada durant un trajecte amb autobús en el qual el seu cos i la seva vida estaven prohibits per les separacions racials i racistes als Estats Units– són un gest radical de resistència. Aquest gest d'ocupació davant una prohibició estableix una apropiació de l'espai urbà (un autobús públic segregat) per a si, en una lluita que enllaça directament amb la genealogia de totes les problemàtiques que sorgeixen en totes dues Amèriques amb les seves poblacions indígenes i afrodescendents de l'esclavitud: no voler desaparèixer del lloc ocupat, reivindicat com a resposta al buit que la seva raça sofreix en el context social estatunidenc. La força de la resistència passiva, el coratge necessari i el risc que implica són elements que entren en joc en els llocs dels monuments derrocats. En el cas del cos viu –enfront de l'escultura estàtica i inerta–, jugant-s'hi la vida. L'aposta per no moure's i seguir en el lloc del qual se'ns intenta eliminar ens recorda que el que està en joc en últim terme serà sempre el que puguem fer entre nosaltres, els vius, per la societat, així com les seves conseqüències polítiques, més enllà del que fem a les pedres, el bronze o el ferro colat.



Figura 12

Font: filoitexnisfilosofias.com.

2. Accions dutes a terme com a protestes polítiques

2.6. Antonio López davant el «Negre de Banyoles» (i el monument al doctor Arcelin com a antirracista i reparador a Barcelona/Catalunya)

El que ha anat succeint a Occident amb els cossos i les vides negres suma una colossal genealogia de la humiliació, la brutalització i la deshumanització, al costat de l'extrema explotació i apropiació criminal d'aquests cossos i aquestes vides. Això inclou el tràfic a gran escala i totes les mesures de repressió: des de cadenes fins a tota mena de fuets i altres mètodes de tortures. La conscienciació i les eines per a aquesta depenen d'un treball que hem de fer entre tota la base de la societat i amb la implicació de diverses generacions. L'esclavisme i el tràfic són part d'un capitalisme feroç i del seu format industrialitzat, global i a gran escala, on les elits del vell món treballen des de complicitats noves amb les elits de les noves repúbliques o federacions de totes dues Amèriques. Com va assenyalar Marx: «La velada esclavitud dels treballadors assalariats a Europa necessitava per al seu pedestal l'esclavitud pura i dura al nou món» (*). No podem obviar (en aquest estudi que es localitza com a punt de partida a Barcelona, escrit per un subjecte barceloní) el famós i desafortunat cas del «Negre de Banyoles», definició per si mateixa esgarrifosa sobre una història encara més sinistra: la de l'ús del cos d'un ésser humà per ser dissecat com a objecte d'estudi. La mera possibilitat que una persona acabés dissecada (com a negre) i embalsamada per formar part de la col·lecció i exposició permanent d'un museu català (encara que privat) com el Darder ens mostra les relacions específiques de l'alta burgesia europea amb l'existència d'una xarxa de tràfic d'icones africanes (que incloïen l'home capturat boiximà del Kalahari) per a ús antropològic i intercanvi especulador entre els rics col·leccionistes de París, un dels eixos més compromesos històricament pel seu historial racista a Àfrica i Àsia, al costat de Bèlgica, Alemanya i Anglaterra. El següent paràgraf escrit per Albert Lladó a *La Vanguardia* sobre el llibre de Miquel Molina *Naturaleza muerta*, que explica la brutal història darrere del cos del boiximà del Kalahari, ens pot donar una idea dels complexos elements en joc, tant socials com culturals i polítics, i de la naturalesa depredadora de l'ésser humà en relació amb si mateix:

«El libro de Miquel Molina va mutando para que el lector se enganche a su obsesión, ahora compartida. Es un largo reportaje, pero también una novela de aventuras, y un relato detectivesco. Cada nuevo personaje supone un giro narrativo. Lo comprobamos cuando aparece en escena Francesc Darder i Llimona, fundador y director del Zoo de Barcelona, y quien compró en París (seguramente, en 1884) la momia disecada. Como no pudo venderla aquí, y tras enamorarse del paisaje de Banyoles, decide llevarla a un museo que bautizará con su apellido. El “africano confinado” llega en 1916 a su nuevo cautiverio. Allí permanecerá ochenta años convertido en una atracción turística. Esta historia no se entiende, sin embargo, sin la figura del doctor Alphonse Arcelin, nacido en Haití y residente entonces en Cambrils. Desde 1991, cuando escribe sin éxito al alcalde de Banyoles de la época, Joan Solana, comienza una batalla internacional para retirar el cuerpo del museo y darle un entierro digno. En 1997 apartan de la exposición “la pieza número 1.004”. Pero no es hasta octubre del 2000 que el cuerpo es repatriado, no sin polémica, ya que quien lo reclama es Botsuana –que no es su verdadero lugar de origen– en nombre de un “panafricanismo” que, sin duda, oculta otros intereses políticos. Arcelin, que había gastado todos sus recursos económicos en el litigio para conseguir dignificar a ese hombre anónimo, acude al funeral de Estado. Allí también está Miquel Molina. La última vez que se verán será en el 2001, cuando le cuenta cómo todos los políticos de la época, y en especial Jordi Pujol, le engañaron. El doctor morirá en el 2009 en La Habana.»

Font: *La Vanguardia*.

La larga marcha del doctor Arcelin

El médico que inició la campaña contra el guerrero negro de Banyoles no cesará hasta que lo entierren

SARA SANS
Cambis

Cuando en 1991 inició la campaña para que retiraran de la exhibición pública al negro diseccionado de Banyoles, el doctor Alphonse Arcelin pensó que el tema trairía cola y se dio un plazo de diez años para conseguirlo. Después de seis años de lucha, que él define como la guerra de "David contra Goliath", reconoce que está cansado. "Cuando todo termine, voy a descansar, porque duelle que te insulten, que te descalifiquen o que te amenacen por teléfono", explica. A pesar de todo, se muestra optimista. "Pienso que este año, "por fin" lo voy a conseguir. Habla en plural porque dice que representa al Gobierno del Senegal y a la Organización para la Unidad Africana (OUA), "porque cuento con su apoyo, y son cientos de millones de personas".

Arcelin denunció la exhibición del guerrero de Banyoles en 1991, tras enterarse de su existencia por una revista. Desde entonces, decidió luchar "por la dignidad de los hombres". "Nunca he pensado -afirma- que representara al hombre negro, lo que me irrita es que se trata de un ser humano y no de un animal exótico que se pueda diseccionar y exponer".

De origen haitiano, Arcelin llegó a España en 1957 y estudió Medicina. Tras acabar los estudios, ejerció durante unos años en Libia y Zambia. Hoy vive en Cambis, a 10 km de Banyoles.



Alphonse Arcelin, ayer en su consulta de Cambis

El Darder ya está cerrado

■ Nadie más podrá ver el negro de Banyoles. El Museu Darder abrió ayer por última vez sus puertas con el guerrero bosquimaniano expuesto en las vitrinas de la Sala de l'Home. "Es una resolución precipitada, pero que tarde o temprano tenía que llegar", reconoce el alcalde, Joan Solana, ayer por la noche y tras reunirse con los componentes de la Junta de Museos local.

El Museu Darder permanecerá cerrado a partir de hoy mismo y hasta el 18 de marzo, periodo durante el cual las piezas de la Sala de l'Home que puedan trasladarse sin peligro de deterioro, entre ellas el guerrero negro y los fetos humanos, serán llevadas al almacén del museo. Los demás objetos de carácter antropológico, como las momias o los cráneos humanos, se cubrirán para que no puedan verse.

Durante este periodo sólo podrán entrar en el museo los grupos escolares que ya tienen concertada la visita quienes, sin embargo, ya no encontrarán al negro en su sitio. A partir del día 18, el museo reabrirá sus puertas lucrando, con una Sala de l'Home casi vacía, donde sólo se exhibirán las reproducciones de cráneos y algunas piezas relacionadas con la anatomía humana. Mientras tanto, el alcalde Solana recibirá a los cónsules de varios países africanos, como Chad y Gambia, Senegal, en una reunión fijada en Banyoles para el próximo jueves. "Pero no les mostraré el negro aunque me lo pidan", aseguraba ayer Joan Solana.

La decisión final del Ayuntamiento de Banyoles obedece a un intento de "evitar un conflicto internacional" a que "entráramos en un debate sin solución" y a la "diversidad de opiniones que comenzaba a haber incluso dentro de Banyoles", razonaba ayer por la noche el alcalde. La Uinsoo tendrá ahora la última palabra, y Joan Solana retiraba anoche que el dictamen de ese organismo "será vinculante y cumpliremos lo que nos digan".

El museo reformará la Sala de l'Home, de donde desaparecerán el negro, las momias, los fetos y los otros restos humanos

Figura 13

Font: La Vanguardia.

La petició de change.org de l'Associació Panafricanista Espanyola ho va descriure de manera clara el 2016. El que em sembla interessant d'aquest cas és el contrast entre la universalitat d'esdeveniments com Black Lives Matter, que ens arriben en abundància mediàtica, i l'absolut desconeixement de la situació que implica directament a Barcelona o Catalunya en relació amb aquests casos. Aquest contrast ens confronta amb la nostra memòria selectiva d'homenatges i causes cèlebres, enfront dels oblidats i les imposicions pròpies d'una estructura social que deixa el poble sense possibilitat de saber i de créixer en consciència. Segons afirma el text de la petició del Moviment Panafricanista per la Reparació Africana i Afrodescendent d'Europa dirigida a l'Ajuntament de Barcelona:

«Nosaltres, panafricanistes d'Espanya, membres de la comunitat africana i afrodescendent, ens sentim actors responsables d'aquest procés històric. Des de l'any 1985 hem liderat a la ciutat comtal i a la resta d'Espanya el procés de promoció de les lluites socials per la dignitat i la reparació negra. Durant aquests 30 anys de lluita per la reparació hem tingut la capacitat d'articular idees en un context d'extrema criminalització de la immigració negra (negrofòbia). El Dr. Arcelin va escriure una de les pàgines més interessants de la ciutat de Barcelona, fundada per un general negre cartaginès de nom Amílcar Barca. Malgrat l'extrema violència racista institucional, vam aconseguir arrencar victòries. En la lluita per la dignitat del negre de Banyoles, Arcelin va tenir un paper important i central en l'impuls de la lluita contra el racisme. El Moviment Panafricanista fa una crida a la ciutadania a participar en aquest canvi històric replet d'esperança afropositiva. Fem una crida a tots i totes, els i les simpatitzants, militants amics i amigues a donar suport a la campanya de recollida de signatures perquè la plaça actualment dedicada a l'esclavista Antonio López sigui batejada amb el nom de plaça del Dr. Alphonse Arcelin.»

Moviment Panafricanista per la Reparació Africana i Afrodescendent d'Europa.

2. Accions dutes a terme com a protestes polítiques

2.7. La ciutat dels prodigis: el projecte de construir l'estàtua de Colom de Barcelona



«Después de un intermedio amenizado por la música de las bandurrias, tomó la palabra el compañero T. de Barcelona. Dice que Colón fue á América é impuso la esclavitud.»

«Actos conmemorativos del primer aniversario de los Mártires de Chicago». *Tierra y Libertad* (17 de novembre de 1888, núm. 13, pàg. 2). Font: *Ser histórico*.

Les protestes sobre l'estàtua de Colom i la consciència sobre la seva relació amb l'esclavisme i la colonització són conegudes a la ciutat de Barcelona, encara que consten poc als llibres d'història perquè no són al costat dels vencedors. La consciència antiesclavista del segle XIX podia trobar-se entre els escriptors i militants anarquistes en l'època en la qual es va construir l'estàtua, però també va haver-hi protestes entre la classe obrera i els republicans catalans. Com sabem, no són precisament anarquistes o genuïnament socialistes les ètiques i les opinions que dominen el nostre país, ni a cap lloc d'Europa o de totes dues Amèriques (excepte a Cuba, Veneçuela i Bolívia). Com la història demostra, les ciutats i capitals de províncies de les diferents nacions han estat ideades i establertes per unes elits burgeses –adaptades amb més o menys èxit al model de la Independència dels Estats Units que, no oblidem, va ser abans la Revolució Francesa i font d'inspiració per a la Revolució liderada per Bolívar, per a una lliure i ja bicentenària Amèrica Llatina– basades en uns principis lògicoracionals de governamentalitat intrínsecament capitalistes, per tant, patriarcal i classistes, colonials i racistes (d'acord amb els paràmetres constituïts durant la Il·lustració, amb Kant i Darwin, sobre les categories racials o sexuals); unes elits que encara avui es fan autohomenatges a les polítiques de protecció entorn «dels seus» monuments. Des de Barcelona, i Catalunya en general, es podria elaborar una genealogia dels nombrosos grups de resistència enfront d'aquests monuments, com el d'Antonio López, que va ser derrocat durant la Segona República i restituit pels franquistes anys després; tampoc s'explica que després de la transició no es preocupessin de treure'l. En resum, hi ha tota una història de resistències locals que a penes es coneix i reconeix. Aquest és un dels molts exemples sobre com de complex resulta fer una cartografia crítica dels punts i les postures de la societat, quan parlem d'Espanya en general, sobretot si obviem que l'Espanya de la qual parlem encara arrossega el romanent de quaranta anys de franquisme. Perquè se sap molt de l'apologia del colonialisme i del «descobriment», però a penes es parla o es reconeixen les múltiples protestes anuals d'una part de la mateixa ciutadania que tenen lloc el Dia de la Hispanitat o sota l'estàtua de Colom, com passa a Barcelona i a diverses províncies d'Espanya. Assumpte que, en un estudi sobre colonialisme i imperialisme, no podem obviar. Prengui's nota que justament aquests dies li han posat un carrer al senyor general Millán Astray substituint la mestra Justa Freire. Tan sols hem d'informar-nos de qui era cadascun d'ells per comprendre la urgència de la descolonització en terra pròpia.

3. Casos d'estudi

3.1. Introducció

A partir d'aquí, presentarem una sèrie de casos d'estudi i una entrevista a l'artista Esi Eshum, el treball de la qual és molt rellevant quant a la caiguda dels monuments, ja que aborda les problemàtiques del Black Lives Matter, els monuments indeguts i l'ús de la veu i del cos.

3. Casos d'estudi

3.2. Esi Eshum

3.2.1. *The Unbecoming*

Amb el teló de fons dels esdeveniments històrics de principis del segle xx, *The Unbecoming* és un testimoni líric de la pèrdua, la pertinença, la fragilitat i el que significa ser considerat menys que humà. Creada en aïllament durant la quarantena de protecció del coronavirus de l'artista, la pel·lícula posa les limitacions físiques i tècniques de la seva realització en el centre d'un enfocament que reuneix la interpretació, la creació d'imatges poetitzades, l'especulació narrativa i materials d'arxiu. D'aquesta manera, es consideren els conceptes erronis que han perdurat sobre els límits de les llibertats corporals, socials i polítiques. Invocant diversos espais i marcs temporals superposats i inestables, la pel·lícula es basa en una extensa recerca per explicar la història imaginada d'una dona detinguda en un estat ambigu d'internament. Tal com ho interpreta l'artista, és tant un registre parcial de les seves pròpies respostes físiques al confinament com un memorial d'aspectes menys coneguts del llegat carcerari, colonial i de socioenginyeria de Gran Bretanya i els seus aliats actuals.

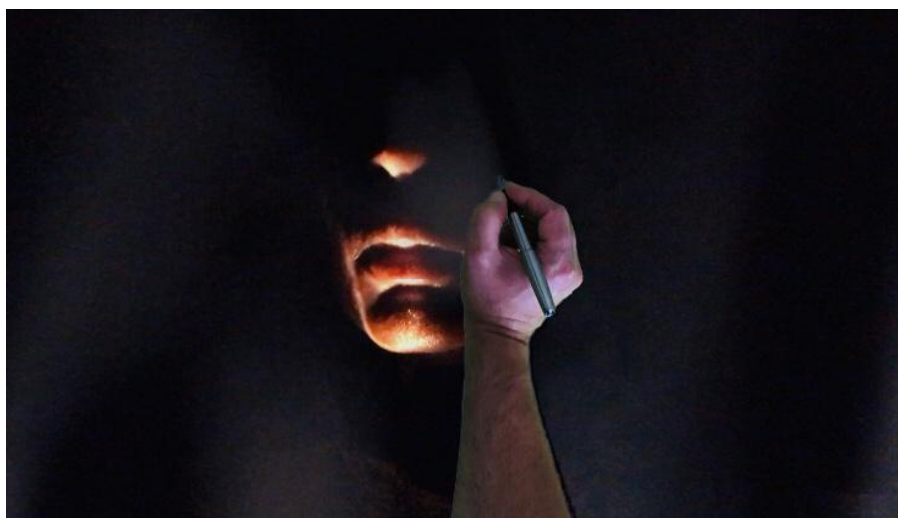


Figura 14. Vídeo digital 4K, 28'
24" Font: Esi Eshum (2020).



Figura 15. Vídeo digital 4K, 28' 24"
Font: Esi Eshum (2020).

3. Casos d'estudi

3.2. Esi Eshum

3.2.2. Entrevista amb Esi Eshum

Com va sorgir la pel·lícula? Quins van ser els teus punts de partida?

Temàticament, la pel·lícula va tenir diversos punts de partida que semblaven fusionar-se d'una manera bastant succinta. Potser els dos primers fils es relacionen amb el descobriment que vaig fer de la filla d'Olaudah Equiano, un dels abolicionistes més importants de Gran Bretanya del segle XVIII, també conegut com a Gustavus Vassa. Quan era petit, Equiano va ser segrestat en el que ara és Nigèria i venut com a esclau als Estats Units, i en arribar a Gran Bretanya es va convertir en una figura pública gràcies a la publicació de la seva narrativa altament influent que detalla les seves experiències. La seva filla, Joanna Vassa, en canvi, és desconeguda i més o menys indocumentada, encara que han sobreviscut algunes dades sobre ella, com el seu matrimoni i possible distanciament amb un clergue. Així que vaig començar a especular sobre ella, imaginant-la com una figura feroçment articulada, decidida i valenta, com ho havia estat el seu pare, mentre també imaginava com les seves oportunitats de vida inevitablement s'haurien vist limitades per la seva condició de raça mixta, el seu gènere i les circumstàncies immediates en les quals havia viscut. Vaig començar a preguntar-me com seria possible recordar una figura de la qual gairebé no hi ha rastre, excepte una làpida i algunes associacions conegudes amb altres persones. Sabia que Joanna Vassa havia mort el 1857 i, per situar la seva vida dins d'alguna mena de context històric més ampli, vaig començar a explorar els esdeveniments internacionals de l'època i em vaig trobar amb la història de J. Marion Sims, una figura molt influent en medicina estatunidenca, la història de la qual és particularment pertinent per al moment actual.

Als Estats Units, J. Marion Sims és conegut com el pare de la ginecologia. Fins fa tres anys, la seva estàtua es trobava a Central Park a Nova York, enfront de l'Acadèmia de Medicina de Nova York. Recentment s'ha publicat una gran quantitat de literatura que documenta la forma en la qual va aconseguir la preeminència, de manera significativa, en experimentar amb diverses esclaves els cossos de les quals li van ser prestats pels seus amos. Les seves lesions, sovint sofertes durant el part, els van impedir treballar de manera eficient al camp, per la qual cosa els seus amos, ansiosos per continuar obtenint guanys, les van lliurar als Sims. D'acord amb la generalitzada suposició d'aquest moment, una suposició que, clarament, encara exerceix una influència en l'actualitat, Sims creia que la capacitat de les persones negres per sentir dolor era dramàticament menor que la d'altres persones, per la qual cosa es va sentir obligat a experimentar amb les dones sense l'ús d'anestèsics, que és una cosa que esmento a la pel·lícula. Curiosament, el 2018, l'estàtua de Sims va ser l'única que l'oficina de l'alcalde de Nova York va considerar prou problemàtica com per ser retirada del seu lloc, i en va autoritzar el seu trasllat a un cementiri, i la va reemplaçar per una nova estàtua.

Explica'ns més coses sobre el paper de l'eugenèsia a la narrativa.

L'eugenèsia va ser una idea nascuda a Gran Bretanya a la fi del segle XIX per Francis Galton, cosí de Charles Darwin. És més coneguda avui com la base d'idees que van culminar en els horrors de l'Holocaust. És efectivament la base del racisme científic i va donar crèdit a moltes polítiques centrades a filtrar i cauteritzar els anomenats elements indesitjables de la societat. Una de les primeres polítiques eugenèsiques a Gran Bretanya va ser la Llei de Deficiència Mental de 1913, que va legitimar la institucionalització de persones considerades mentalment i moralment incapacitades. Llavors, es confinava les persones que tenien discapacitats d'aprenentatge juntament amb altres els estils de vida de les quals simplement divergien de la norma. Aquesta era una categoria que afectava de manera desproporcionada les dones de la classe treballadora. Aquests grups estarien tancats, a vegades indefinidament, en un complex d'edificis coneguts com a colònies, aparentment per a la seva pròpia protecció i la de la societat, però també per evitar que, entre altres coses, transmetessin els seus trets hereditaris a qualsevol descendència.

Les idees eugenistes van ser extremadament influents a Gran Bretanya i a tot el món i van ser considerades per molts com una marca del pensament progressista. Per exemple, hi ha referències visuals en la pel·lícula a la idea del filòsof socialista Bertrand Russell de repartir targetes codificades per colors com a indicadors d'intel·ligència perquè només les persones amb la mateixa mena de targeta puguin casar-se. Crec que va manllevar la idea de Plató. Evidentment, avui dia l'eugenèsia com a sistema d'idees és considerada inacceptable, però, no obstant això, es pot veure el seu llegat a tot arreu. Galton també va ser un pioner en el camp de l'estadística, així com en la meteorologia, i va ser fonamental en la introducció de l'empremta digital en la detecció de delictes. Va crear un departament d'eugenèsia a la University College de Londres, i no va ser fins a 2020 que els edificis dedicats a ell i als seus col·legues eugenistes finalment van canviar de nom.

Hi ha una secció de la pel·lícula que es relaciona amb l'Imperi alemany a Àfrica. Què ens pots explicar sobre aquest tema?

Vaig descobrir que un edifici pròxim a la galeria Five Years s'havia utilitzat com a camp d'internament per a civils alemanys i altres enemics durant la Primera Guerra Mundial. Després vaig descobrir que existia una xarxa d'aquestes instal·lacions en tot l'Imperi britànic que s'utilitzava per detenir presoners de guerra alemanys i civils desplaçats de les seves pròpies colònies a Àfrica i Àsia. Durant la guerra, quan Gran Bretanya i França van assumir el control de les antigues colònies alemanyes, van aplicar una política de dispersió per trencar els vincles físics i psicològics dels colons amb el seu propi imperi. Molts consideren que la pèrdua de

l'Imperi d'Alemanya és un factor clau en el seu desig posterior d'adquirir territoris més pròxims a casa. A més, encara que no em detinc gaire en això en la pel·lícula, vaig establir una distinció entre la mena de camps enemics operats durant la guerra i l'ús de camps de concentració en una etapa lleugerament anterior, tant per Gran Bretanya a Sud-àfrica com per Alemanya (en l'anomenada Àfrica sud-occidental alemanya) en el que avui és Namíbia.

Pots explicar-nos sobre el procés de realització de la pel·lícula?

Just abans del tancament, tenia previst llançar una sèrie d'esdeveniments anomenats *Disforias*, organitzats juntament amb l'Storytelling Festival a Islington. Havia escrit una versió més curta de *The Unbecoming* que estava completament realitzada en àudio. Però la idea era continuar treballant en això al llarg del temps. Quan va tenir lloc el confinament provocat per la pandèmia, ho vaig veure com una oportunitat per dur a terme una recerca addicional i convertir la peça en un treball de vídeo que permetés explorar les ressonàncies amb els temps extraordinaris en els quals vivíem. Pel fet que la peça original va ser pensada com a part d'un festival de narracions, volia que es construís d'una manera bastant convencional basada en la narrativa. No obstant això, també volia transmetre molta informació directa i indirectament a través d'arxius d'una manera que potser sigui més comuna en els documentals. Més tard em vaig adonar que també hi havia inevitablement un element de pel·lícula casolana en el treball, perquè es va filmar al meu pis i es va construir entorn de les meves actuacions. Per tant, hi ha diversos marcs de temps diferents dins de la pel·lícula que se superposen amb els relacionats amb la realització d'aquesta.

A la pel·lícula, per exemple, pots veure mostres de la forma en què el meu cos canvia en diversos moments en el temps. A vegades, pots veure que he perdut pes, en altres punts, que els meus músculs s'han tornat flàccids, potser per falta d'exercici.

Es deu en part al fet que et vas protegir durant el tancament?

Sí, per motius de salut, em van obligar a quedar-me a casa durant tres mesos, i a no sortir del pis en absolut, i això em va horroritzar al principi. Però en aquesta primera setmana vaig començar a sentir símptomes semblants als de la grip, que molt més tard van ser diagnosticats com a Covid persistent, per la qual cosa, de fet, no podia sortir de casa, encara que volgués. Però després de diverses setmanes vaig començar a aventurar-me i va ser llavors quan vaig capturar imatges de l'entorn que m'envoltava. Però en la seva major part la ubicació era només el meu pis. A causa de les limitacions de l'entorn i del meu equip, vaig ampliar les possibilitats del material fent moltes fotografies i imatges en moviment. Després les vaig processar fent ús de superposicions per agregar una textura poètica, expandir les dimensions espacials i accentuar la sensació d'inestabilitat temporal en joc.

També vas fer servir bastantes imatges d'arxiu.

Totes les imatges de la biblioteca estaven disponibles públicament i es van triar acuradament per agregar capes d'informació que no es podien abordar en la narrativa. Per exemple, una imatge és una il·lustració d'un llibre de Charles Darwin anomenat *The Expression of Emotions in Man and Animals* i publicat el 1872. Al llibre suggereix que certs gestos físics, comportaments corporals, corresponen a emocions específiques i que la ira pot estar associada amb els cabells de punta. La dona utilitzada per il·lustrar aquesta idea era una pacient en un hospital psiquiàtric. Però per a mi aquesta dona semblava tenir una herència de raça mixta pel que semblava ser bàsicament cabells afro, i em preguntava fins a quin punt es podria diferenciar el seu diagnòstic i les seves experiències de les actituds preexistents, inconscients o no, cap a la seva aparença.

Com algú amb experiència en *performance*, vaig apreciar la naturalesa encarnada de la teva interpretació, la centralitat del teu cos en la pel·lícula i l'ús dels gestos...

A la pel·lícula interpreto el paper d'una dona que narra la història del seu propi internament, així com la de la seva parella, en els diferents tipus de colònia dels quals hem parlat. Vaig gravar una veu en *off* i també em vaig filmar en una sèrie de muntatges, fent ús de la postura, el gest i el moviment, en relació amb la il·luminació expressiva, el color i els angles de càmera. Volia que l'actuació fos improvisada i espontània, i que transmetés una resposta principalment emocional a les condicions que narrava el personatge. Crec que l'espectador té gairebé la sensació d'ensopegar amb aquests esdeveniments que tenen lloc en espais privats, fins i tot en el mateix espai psíquic del personatge, que està poblat de figures que experimenten les seves pròpies varietats d'injúries i injustícies.

En efecte, volia que el personatge narrador estigués tan particularitzat com jo. Com a espectador, rares vegades veus el seu cos íntegrament, gairebé sempre està en fragments. Però en la veu en *off* i en certes maneres d'actuació ella afirma la seva pròpia subjectivitat molt clarament, malgrat que la pel·lícula en el seu conjunt demostra com aquesta societat i altres de similars han construït mecanismes per negar per força tal subjectivitat a persones considerades com un tipus similar a ella. Evidentment, volia transmetre la disparitat entre les diverses formes en què la veiem i les formes en què es veu a si mateixa. Però la relació que tant ella com la seva parella tenen amb les nocions d'identitat i, en certa manera, amb la modernitat és bastant difícil d'arreglar. Tots dos eludeixen una categorització fàcil, en clar contrast amb els intents oficials observats des de dins de la pel·lícula per classificar-los i instrumentalitzar-los a tots dos. Per raons similars, suposo, vaig voler donar espai a les dimensions estètiques i líriques de la pel·lícula, per assignar-los un valor, tant en relació amb el contingut general com per dret propi.

La pel·lícula opera a través de diverses temporalitats per comentar el que està succeint avui. Creus que hem arribat a un punt en el qual el tipus d'injustícies que explores en la pel·lícula es poden abordar adequadament?

La pel·lícula insisteix en la continuïtat dels processos per mitjà dels quals a certs grups de persones se'ls nega constantment l'estatus d'éssers humans plens. I, no obstant això, la meua esperança és que, durant l'any passat, hàgim arribat a un moment crucial de canvi. Certament, soc molt conscient que el públic en general, aquí al Regne Unit, és molt més receptiu a les realitats de les injustícies socials i racials en particular que fa dos anys. Hi ha més comprensió de les formes en què les condicions d'opressió es repeteixen al llarg del temps. Però també hi ha molta feina per fer entorn de les històries que Gran Bretanya s'explica a si mateixa sobre el seu paper com a imperi. Encara es posiciona dins d'un paradigma salvador i, com a conseqüència, la gent no és conscient de la naturalesa i abast de les seves accions passades al país i a l'estranger, i del seu impacte continu en l'actualitat.



Figura 16. Vídeo digital 4K, 28' 24" Font: Esi Eshum (2020).



Figura 17. Vídeo digital 4K, 28' 24" Font: Esi Eshum (2020).



Figura 8 . Vídeo digital 4K, 28'
24" Font: Esi Eshum (2020).

Esi Eshun és una artista multidisciplinària i investigadora independent amb seu a Londres. Treballa principalment amb text, so i *performance* per investigar algunes de les contradiccions socioeconòmiques, psicològiques i filosòfiques del colonialisme i els seus continus significats geopolítics i ecològics. Els seus projectes en solitari i en col·laboració s'han presentat al Regne Unit i internacionalment. Han estat inclosos, recentment, a BAK, Utrecht, Sharjah Architecture Triennial, Berlin Film Festival i Dhaka Film Festival. Esi Eshum ha entrat fa poc a formar part del grup d'artistes involucrats en l'espai de recerca i praxi artística Five Years de Londres. El seu projecte *Disforias* havia de ser realitzat just al començament de les prohibicions de l'ús de l'espai públic en la crisi de la COVID-19.

3. Casos de estudio

3.3. Joiri Minaya. «Arropando a Colón»

Joiri Minaya (República Dominicana, 1990). Diplomada de Parsons, Altos de Chavón i la Escuela Nacional de Artes Visuales. Va rebre el Gran Premi de la XXVII Biennal del Museu d'Art Modern, Gran Premi del XXV Concurs d'Art Eduardo León Jimenes, diversos premis de fundacions com Joan Mitchell, Artadia i Rema Hort, entre altres. Els seus treballs s'han exhibit a Martinica, les Bahames, Trinitat i Tobago, San Juan, Porto Alegre, Buenos Aires, Boston, Nova York, Los Angeles, Filadèlfia, Nova Orleans, Detroit, Berlín, Madrid i Londres, entre altres llocs.



Figura 19. Acció d'«art visual» que l'artista Joiri Minaya ha titulat *Encubrimiento*, emmarcada en una sèrie d'intervencions sobre monuments colonials en diverses localitats, com a les Bahames, Miami i a la seva actual participació en el XXVIII Concurs d'Art Eduardo León Jimenes, en el qual cobreix amb tela el conjunt escultòric de Cristòfor Colom i la princesa taína Anacaona, de la Ciudad Colonial de Santo Domingo

Font: Joiri Minaya.

Joiri Minaya proposa una acció de curació, un gest de sanar un dolor o un mal, davant la presència dels símbols que encara humilien la memòria històrica de tants subjectes que comparteixen la vida i la societat dominicana. Cobrint i abrigant l'estàtua del descobridor, se'ns convida a reflexionar sobre les figures i els esdeveniments que les nostres societats monumentalitzen, així com sobre les figures que són disminuïdes, menyspreades per aquestes. En el seu compte d'Instagram, Minaya qüestiona «Per què tenim una escultura que denigra la nostre cacic Anacaona als peus de Cristòfor Colom en una de les places més importants de la nostra ciutat?», referint-se al conjunt escultòric que presenta la figura d'Anacaona sota els peus de Colom (com a submissa) i escrivint un text de lloança al colonitzador. En aquesta sèrie d'intervencions, l'artista dominicana no fa malbé les escultures, només en fa un recobriment temporal amb tela, procurant objectius visuals i artístics que permetin reflexionar sobre l'estatuària nacional, la presència i les maneres de celebrar al colonitzador, subratllant la relació entre la història colonial i la construcció occidental de l'imaginari tropical. L'artista també formula qüestionaments sobre els corrents històrics, polítics i culturals que van portar a monumentalitzar una estàtua de Colom denigrant Anacaona, en un dels parcs principals de la nostra ciutat capital, i sobre la rellevància d'aquests corrents en la nostra societat dominicana avui dia. L'escultura intervinguda es troba emplaçada a la plaça Colón, un emblemàtic parc de la Ciudad Colonial de Santo Domingo. Va ser inaugurada el 1887, durant la dictadura d'Ulisses Heureaux (Lilís), i va ser comissionada a l'escultor francès Ernest Guilbert per una suma de 60.000 francs.



Figura 20. Detall de l'estampat de la tela de *Cubriendo a Colón* Font: Joiri Minaya.

Cubriendo a Colón és una intervenció on s'abrigalla l'escultura amb un llenç de tela dissenyat amb imatges de plantes medicinals, rituals i verinoses que eren utilitzades pels taínos i les taínas, pobladors originaris de l'illa, i pels i les africans esclavitzats en la seva lluita contra el colonitzador. Bija, guao, tabac, guayacán, iuca, pebrots vermells i ceiba són algunes de les plantes que l'artista utilitza com a símbols d'aquests processos de resistència i que continuen sent part de la quotidianitat dominicana. El disseny evoca estampats tropicals estereotipats que generalment s'utilitzen en indumentària i decorats, i els substitueix per plantes de la regió que van ser eines de lluita contra el règim colonial.

3. Casos de estudio

3.4. Grupo de Arte Callejero. Comissió antimonument a Julio Argentino Roca

GAC (Grupo de Arte Callejero / Street Art Group) actualment inclou Lorena Bossi, Carolina Golder, Mariana Corral, Vanesa Bossi i Fernanda Carrizo. GAC es va formar el 1997, quan eren estudiants de Belles Arts. El 1998 van començar a participar en els *escraches* (protestes de carrer denunciant els perpetradors impunes) del col·lectiu HIJOS. El 1999, la seva obra *Carteles de la Memoria* va ser seleccionada per ser col·locada al Parque de la Memoria. Dos grans temes travessen el seu treball: primer, la denúncia dels crims de lesa humanitat i genocidi comesos durant l'última dictadura cívico-militar, i segon, la lluita contra les polítiques neoliberals. El llenguatge artístic que utilitzen es basa generalment en la tergiversació de codis urbans, considerant elements local i territorialment específics en les seves dimensions psíquica, social i subjectiva. El seu treball recupera el coneixement popular i és de caràcter anònim, generat mitjançant processos col·laboratius. Se situen dins d'una genealogia de pràctiques artísticopolítiques que es van donar en diversos països d'Amèrica Llatina en la lluita contra l'imperialisme i les dictadures dels anys seixanta, setanta i vuitanta, així com part d'un moviment que continua en l'actualitat mitjançant actes de resistència. El 2017 van obrir una retrospectiva, *Liquidación por cierre*, al Parque de la Memoria (Buenos Aires), que presenta vint anys del seu treball.

Roca és considerat un pròcer nacional i la seva figura és exaltada tant pels manuals d'història com pels sectors reaccionaris de la societat. Entre les seves grans obres hi ha l'anomenada «Campanya del Desert», és a dir, l'extensió de la frontera del naixent Estat argentí, a costa de l'extermini de les poblacions originàries de la regió de la Pampa i la Patagònia. Les terres usurpades van ser repartides entre l'oligarquia criolla durant el segle XIX, cedides en retribució als militars vencedors i venudes a empreses estrangeres, entre elles la Compañía Argentina Tierras del Sur, actualment propietat de la transnacional Benetton. Es van realitzar diverses intervencions en el monument emplaçat en el centre de la ciutat de Buenos Aires, incloent el canvi de denominació del carrer que recordava al genocida, i es va imprimir una publicació.

«Todas las tierra las roba Benetton»: Plasmem en un pòster la denúncia a l'empresa Benetton pel desallotjament de la família Curiñanco, que al costat de la resta de les comunitats maputxes són els legítims posseïdors de les terres ahir i avui rampinyades. Per fer front a les crítiques, Benetton va crear un museu etnogràfic a la zona (que d'altra banda forma part dels circuits turístics) on s'exhibeixen les tradicions culturals (GAC: Grupo de Arte Callejero, des del 13 d'octubre de 2003 fins a juny de 2004).



Figura 21. Accions d'intervenció assenyalant els monuments en relació amb els casos implicats en el genocidi de la població maputxe a l'Argentina
Font: Grupo de Arte Callejero.

3. Casos d'estudi

3.5. Luis Montes Rojas. Contra la Razón

Luis Montes Rojas (Santiago, 1977) és llicenciat en Arts Plàstiques, amb esment en Escultura per la Universitat de Xile, i doctor en Belles Arts per la Universitat Politècnica de València (Espanya). És acadèmic del Departament d'Arts Visuals de la Universitat de Xile, senador universitari per la Facultat d'Arts, coordinador de recerca del Departament d'Arts Visuals i editor de la revista *[cuatro treintatrés]*. Ha exposat en mostres col·lectives i individuals a Xile i a l'estranger. Destaquen la seva participació en la mostra de la Col·lecció MNBA *De Aquí a la Modernidad* i les exposicions individuals *Galería de los Presidentes* (2015) i *Santa Lucía* (2016), totes dues al Museu d'Art Contemporani, P/F.



Figura 22. *Contra la Razón*. Sala Matta, Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA). Comissari: Mauricio Bravo Foro de las Artes. Iniciativa del Departament de Creació Artística de la Vicerectoria de Recerca i Desenvolupament de la Universitat de Xile
Font: [Museu Nacional de Belles arts](#).

«Si bien la mayoría de las obras expuestas trabajan desde el soporte escultórico, la serie *Ornamento* opera también desde el registro fotográfico. En esta, un conjunto de pequeñas estatuas de hombres mutilados comparece en entornos profusamente decorados con objetos antiguos, como vasos, floreros, platos, muebles, etcétera. Las imágenes tensionan lo ornamental del fondo con los personajes que exhiben la violencia física en sus cuerpos (incluso el contraste es cromático, puesto que los fondos están enteramente iluminados, mientras que las esculturas de bronce son oscuras, imitando la pátina propia de un objeto antiguo). Estos personajes son veteranos de la guerra del Pacífico que, para obtener sus pensiones de invalidez o gracia (producto de las mutilaciones sufridas en combate), debieron posar ante la cámara fotográfica, lo que, de acuerdo con las convenciones retratísticas de la época, constituía un momento de solemnidad y recato máximo.»

Diego Parra (2020). *Artishock*.

L'objectiu de la sèrie de treballs exposats a la mostra va ser el de resignificar els monuments, centrant-se en la figuració dels monuments històrics per transformar-los per mitjà d'instal·lacions que posen en crisi la vigència dels relats i valors de la història oficial. L'obra qüestiona l'ideal racional de la societat il·lustrada darrere de les escultures que representen personatges insignes i fites memorables, posant en evidència el seu ús per fomentar un procés identitari associat al projecte de nació. La seva mostra és el resultat d'un extens procés de recerca realitzada des de 2008, l'objecte d'estudi de la qual han estat algunes peces emblemàtiques, com el *Monumento al General Bernardo O'Higgins* (1872), d'Albert-Ernest Carrier-Belleuse, situat a l'Albereda de Santiago; o el *Monumento a la Victoria*, de León Cugnot, a Talca. Com el mateix Montes Rojas explica:

«La lógica monumental impide la reinterpretación, pero la verdad es que las sociedades cambian y las ciudades se transforman. En el Imperio romano existía una ley, a través de la que los propios ciudadanos podían decidir sobre si realzar una figura histórica como si fuese una deidad o al contrario bajarlos de su pedestal, lo que se conocía como “condena de la memoria” y que permitía

borrarlo de todas las placas y monedas conmemorativas [...] Se trata de separar a este personaje que pasa desapercibido del héroe y además bajarlo a la altura del público para que pueda ser apreciado por primera vez: ¿Quién es el verdadero padre de la patria, el que está arriba del caballo o el que está abajo, vencido? ¿Es el hijo bastardo del virrey del Perú de origen irlandés, o este soldado realista derrotado y anónimo?»

«El primer caso es el de *Padre de la Patria*, donde Montes Rojas reproduce al soldado español derrotado que se retuerce en las patas del caballo de O'Higgins. El conjunto escultórico al que alude es la estatua que se encuentra en el *Altar de la Patria*, en la Plaza de la Ciudadanía, frente al Palacio de La Moneda, donde un victorioso Bernardo O'Higgins somete a un soldado realista para obtener la independencia del país. Montes selecciona solo al soldado hispano, excluyendo al héroe que todos reconocemos en el eje Alameda, con lo que nos hace poner atención en un fragmento del conjunto que desde la vista de a pie es casi imposible de apreciar realmente. Cuando el soldado está puesto a nuestra altura podemos apreciar el detalle de la ropa desaliñada, el cuerpo doblegado y, sobre todo, la cara retorcida por el dolor y el miedo. El conquistador queda entonces reducido a un patético cuerpo que apenas se sostiene sobre sí mismo, pero ya el título de la obra inserta una duda, un problema: ¿Quién es el padre de la patria? ¿Es el O'Higgins que vence (pero que, una vez vencedor, deviene tirano y luego es exiliado), o es la figura hispana que en el imaginario colonial ocupa el lugar del padre? Si la opción es la segunda, tendríamos que pensar más detenidamente el modo en que la cultura republicana y colonial decidió representar la fuente "originaria" de su propia cultura (el modelo del cual dependía), al convertirla en una figura sin belleza, y por lo tanto, sin virtud. Esta disyuntiva es justamente la que dio vida a nuestra República, que, modelada a partir de ejemplos europeos, buscó proveer de virtud a un pueblo que étnicamente despreciaba, porque lo asoció con lo primitivo y la barbarie (como vimos en el minero de Lota), y por lo tanto, con la carencia absoluta de toda virtud (como dijera Portales al describir a sus compatriotas).»

Font: Artishock.

3. Casos d'estudi

3.6. Manuel Correa. Four Hundred Unquiet Graves

Manuel Correa és un artista i cineasta colombià el treball del qual explora la memòria i la reconstrucció postconflicte en les societats contemporànies. DT. Research Architecture from Goldsmiths College, Universitat de Londres. Ha treballat amb el grup de recerca Forensic Architecture Project. Ha participat en el Festival Internacional de Rotterdam, el Museu Tamayo a Mèxic, Presentation House Gallery a Canadà, la Universitat de Copenhaguen, el Museu d'Art Modern de Medellín, la 8a Bial de Escultura Noruega, Kunsternes Hus in Oslo, e-flux Architecture, Het Nieuwe Instituut i DOK el Festival de Cinema Documental de Leipzig, entre altres (*).

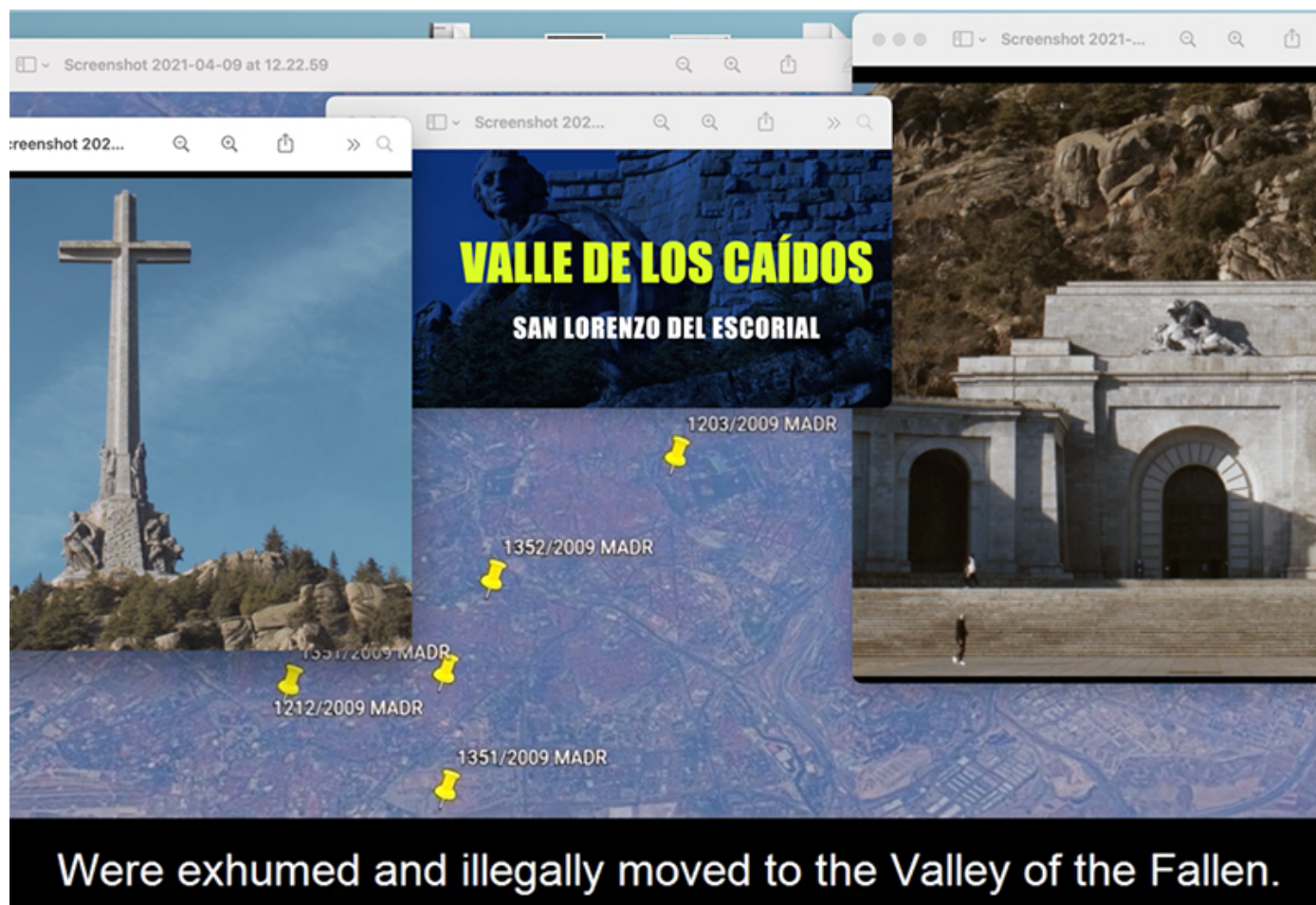


Figura 23. Fotos de diverses captures de pantalla de la pel·lícula

El Valle de los Caídos, a seixanta quilòmetres de Madrid, alberga una basílica colossal i una creu de vuitanta metres d'altura que s'eleva sobre la carretera. El complex va ser encarregat pel Govern feixista de Francisco Franco per commemorar el vintè aniversari de la seva victòria sobre la democràcia. És probablement la fossa comuna més gran del món, amb 33.800 cadàvers de 491 fosses de tota la geografia espanyola. Enterrats al costat dels combatents morts de l'exèrcit de Franco, hi ha un nombre indeterminat de víctimes de desaparició forçada. Han passat quaranta-cinc anys des de la mort del dictador Francisco Franco, però no s'han fet estudis de les osseres de l'edifici. Si bé se sap que hi ha 12.669 cadàvers no identificats enterrats en aquest lloc, és impossible precisar amb certesa el nombre de víctimes de Franco inhumades allí. El fet que no coneguem el nombre de persones desaparegudes enterrades al Valle de los Caídos és en si mateix un testimoniatge de la naturalesa del delict de desaparició forçada. Fa poc més d'una dècada, un grup de familiars en duel va descobrir sorprenentment que els seus morts desapareguts estaven possiblement enterrats al costat de Francisco Franco al Valle de los Caídos. En la seva cerca per exhumar els seus sers estimats, els familiars en duel s'han trobat amb totes les formes de violència sistèmica imaginables: des de tribunals nacionals fins a europeus, des de diaris fins a sales de premsa, desafiant les institucions estatals i l'abadia de monjos benedictins que supervisen el antimonument (*).

3. Casos de estudio

3.7. Nelson Fory Ferreira. *La historia nuestra, caballero*

Nelson Fory Ferreira és un artista de la regió del Carib. El seu treball conflueix amb l'activitat política i la defensa dels drets humans, ambientals i animals. Ha creat una organització denominada RoZtro.

La historia nuestra, caballero (2008-2013), de l'artista cartaginès Nelson Fory Ferreira, comença al Carib colombià, encara que es va desplaçar a Cali i Bogotá per a mostres i esdeveniments puntuals. *La historia nuestra, caballero* fa referència a la lletra de la cançó «La Rebelión», del cantant Joe Arroyo. Fory Ferreira pren una de les seves frases per titular l'acció, que consistia a posar-li unes perruques afro a les escultures i busts dels herois de la independència. Amb aquest gest tan simple però tan potent, Fory Ferreira assenyala l'emblanquiment històric que nega i ha negat des de sempre la presència dels negres en la gesta de la independència colombiana i en la resta de la història d'aquesta nació. Les escultures, represes o ressignificades amb les seves perruques afros, activaven mitjançant una acció no autoritzada una dialèctica intensa que confrontava els relats oficials amb les històries silenciades.

Com a part d'una entrevista, Fory Ferreira explica:

“ «¡*La historia nuestra, caballero!* es la reivindicación del pueblo negro (África) como ingredientes aportantes para la construcción de la nación, “allí donde la creatividad afro ha pasado desapercibida por los novelistas, ignorada por la historia oficial, mancillada por los académicos, vilipendiada por los ilustrados”. ¡*La historia nuestra, caballero!* Se compone de una serie de intervenciones en el espacio público de la ciudad de Cartagena, donde dichas intervenciones plantean un elemento muy apropiado del antimonumento con el cual se expresa un sentido visible dentro de la invisibilidad del negro en la construcción de la nación colombiana, y más específicamente en Cartagena de Indias. Son muy significativos los avances en materia de reconocimiento que ha logrado la comunidad negra a nivel mundial, nacional y local; es precisamente en esta línea que se plantea mi Trabajo de Grado, un aporte desde las artes plásticas a la visión de percibirnos nosotros los negros como parte importante en la construcción de la nación, además de que la mayoría de las fortificaciones son el producto del trabajo de nuestros antepasados negros. ¡*La historia nuestra, caballero!* no es sin duda una protesta formal como se pensaría, es la apreciación desde la mirada plástica sobre cómo se conjugarían los elementos negros en las dinámicas visuales urbanas para convertirse en referentes de reflexión para la ciudadanía sobre la apropiación de una historia que pervive en la contramemoria como forma de resistir y reivindicar ese pasado que se nos revela en nuestra identidad, en nuestros imaginarios colectivos. En este trabajo pretendo evidenciar, a través de una propuesta artística, la participación de los negros en la construcción de la historia social, política y económica de Cartagena de Indias durante el periodo de la esclavitud, evidenciando al mismo tiempo la exclusión a la cual ha estado sometida el negro por las élites dominantes de esta ciudad en la historia. En otro sentido, por medio de intervenciones en el espacio público relacionadas con lo anterior, busco expresar de una manera estética la reactivación de la memoria de la sociedad para otorgarles a los negros el carácter de cultura viva en nuestro presente. La peluca afro que en ocasiones se usa en espacios carnavalescos para ridiculizar al negro, adquiere con esta acción un giro radical de cuestionamiento social, político y étnico, exaltando el asunto identitario como una resistencia frente al olvido y silenciamiento en un país donde el racismo es aún terrible. Con estas acciones se cuestiona la idea del monumento como hito histórico, y en consecuencia, los relatos de la historia oficial que, como hemos insistido, tiende a crear olvidos imperdonables que se traducen en exclusiones e invisibilidades en el presente».

N. Fory Ferreira. *La historia nuestra, caballero* [en línea].

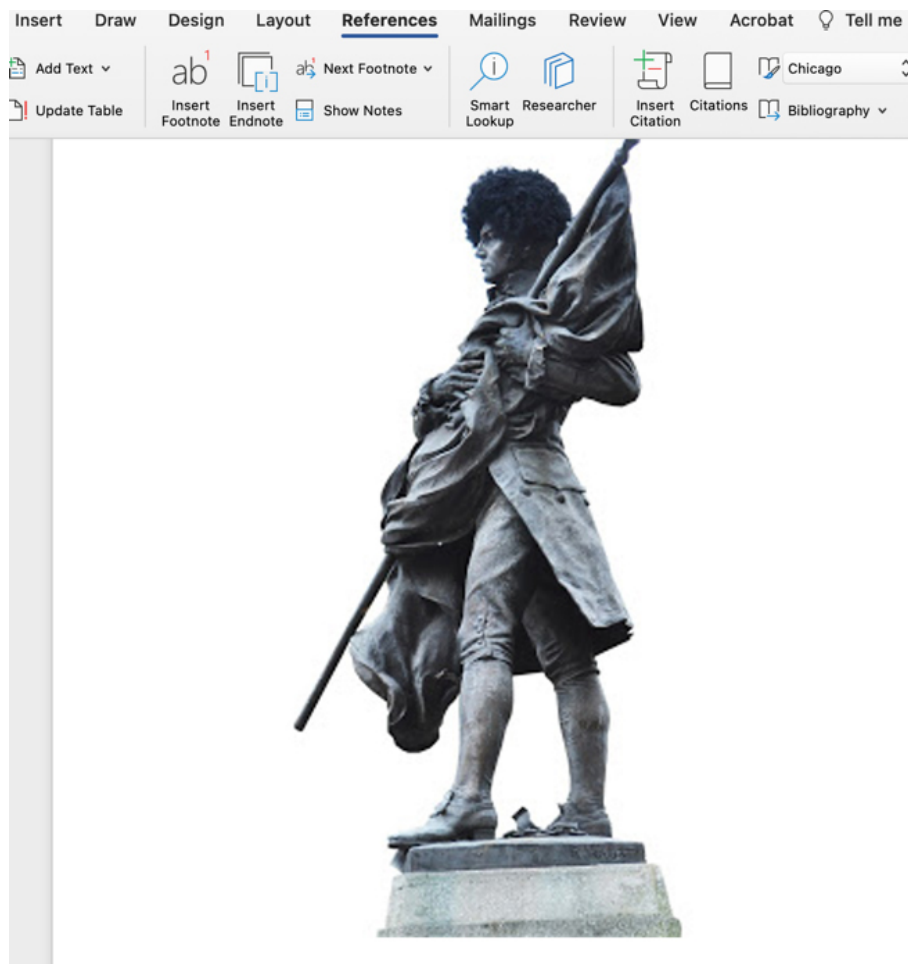
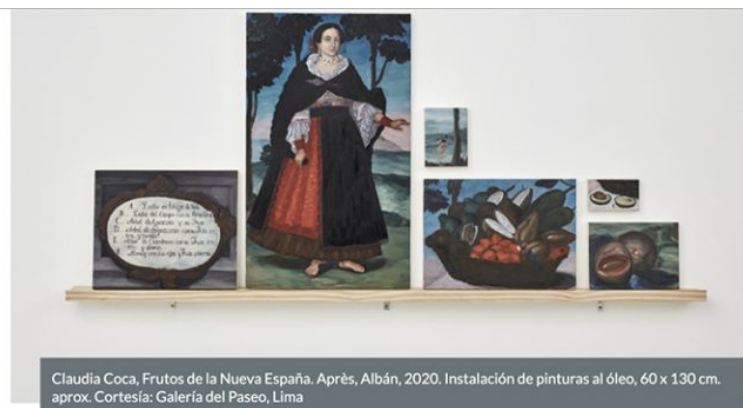


Figura 24
Font: ONTQ.

3. Casos d'estudi

3.8. Claudia Coca. Frutos de la Nueva España

Claudia Coca (Lima, 1970) és una artista visual, docent i activista política peruana. És coneguda pels seus autoretrats i la seva extensa obra temàtica sobre el racisme, el mestissatge i la revaloració de l'autoestima peruana. També és coneguda per haver estat part del grup fundador del Colectivo Sociedad Civil, agrupació que entre 2000 i 2002 va desenvolupar una sèrie d'accions artístiques de carrer amb la finalitat de reclamar un canvi cultural i polític al Perú. Va ser directora acadèmica de l'Escuela de Artes Visuales Corriente Alterna a Lima des de 2011 fins a 2018.



AV: En *Frutos de la Nueva España* copias pinturas de cronistas viajeros de Occidente y las presentas seccionadas, como un rompecabezas cuyas piezas vendrían a ser pequeños fragmentos de una historia que puede ser contada desde muchos puntos de vista. ¿Cuál es la intención detrás de este desmembramiento y su posterior reordenación de partes? ¿Cuál es el

Figura 25 Font:
Arte al día.

Extracte de l'article per al *Washington Post* de Marco Avilés, autor de *No soy tu Chola*, en el seu diàleg amb l'artista peruana Clàudia Coca:

«Los pueblos indígenas en América Latina han cuestionado desde hace mucho el uso político de las imágenes de Colón, pero sus protestas no han generado atención mediática, ni solidaridades multitudinarias, o han sido condenadas como simples actos vandálicos y sin argumentos. La pintora peruana Claudia Coca, que ha trabajado sobre racismo y mestizaje, me indicó un detalle en la estatua de Colón que sobrevive en el centro de Lima, en Perú. El navegante europeo mira serio el horizonte y sostiene la mano de una mujer desnuda que reposa sumisa a sus pies, como símbolo de las Américas. Hay que entender la imagen en su contexto. A mediados del siglo XIX, las élites peruanas de la época intentaban darle coherencia a un país joven, esclavista, donde los indígenas aún no eran vistos como ciudadanos. Europa, por el contrario, encarnaba el ideal de progreso y cultura para sus antiguas colonias, más o menos como hoy Estados Unidos encarna los valores del emprendimiento individualista. Aquella estatua no es solo una pieza de arte, tampoco representa únicamente a Colón; es el manifiesto de una élite que confía en que progresar supone abandonar el salvajismo asociado con lo indígena. Puesta en un pedestal, la estatua tuvo un discurso práctico y pedagógico que hoy resulta desfasado. La ciudadanía que ahora contempla esa imagen es distinta y más compleja que hace siglo y medio, y tiene también mucho más poder para advertir y cuestionar las ideas contenidas en esa imagen. ¿Es racista? ¿Es sexista? ¿Justifica el etnocidio indígena? ¿La solución es derribarla?»



Figura 26. Claudia Coca (2019). *Las Indias*. Sèrie de quatre dibuixos en pastels i carbó sobre tela. 100 x 68 cm. c/o.

Resum de l'anunci per ArteBa de Claudia Coca, a *ArteBa Special Edition Online Exclusive a Artsy*:

“

«El continente americano tiene una amplia colección de representaciones coloniales; lo paradójico es que convivimos con ellas sin cuestionar su origen y discurso. Monumentos y esculturas públicas que nos cuentan una historia vertical de la conquista, donde Colón aún sigue siendo el civilizador y evangelizador de los salvajes y caníbales del sur americano. Las mujeres, las salvajes, también están presentes. Indias desnudas que nos cuentan historias de exotismos, dominación y religión. Nota: Los monumentos de Colón con mujeres indígenas a sus pies están en Lima, Santo Domingo, Colón y Cartagena.»

3. Casos de estudio

3.9. Esther Planas. *See no Evil, Hear no Evil*

El títol d'aquesta peça fa referència a part de la famosa dita «veure, sentir i callar», que en anglès és molt més específic, ja que ens indica que el que estem veient, el que no volem sentir i el que callem es relaciona amb ignorar el mal. Els tres micos de les imatges són bastant coneguts i representats en pel·lícules, literatura, escultura, etc. També a Catalunya hi ha aquesta dita: «No hi ha pitjor cec que qui no vol veure, ni pitjor sord que qui no vol sentir». Durant el 2013, vaig arribar convidada a Brussel·les per uns joves artistes belgues a fer una pràctica en el seu espai autogestionat De la Charge, amb el meu projecte de recerca urbana *Escuela de Calor*. La metodologia d'aquestes accions i recorreguts improvisats i receptius està basada en tàctiques inspirades pel Moviment Internacional Situacionista. Alhora, per la meua trajectòria i entrenament en la dansa i *performance*, passa que, durant aquestes derives, pot donar-se una situació on decideixi plasmar aquesta situació efímera entre la meua presència, amb gestos minimalistes en una postura simple, esdevenint estàtua latent, intervenint així l'espai públic. Vaig començar amb aquestes breus i imperceptibles trobades amb l'espai al voltant de 2008 i he anat registrant aquestes ocasions de relació amb la matèria urbana, l'atmosfera del context (tant en converses, com en dansa-moviment i so) i capturades en diversos mitjans, com el dibuix o el vídeo, o també en documents fotogràfics com el que presento, que els deixa fixats en el temps.

En arribar al polèmic museu africà, enorme i molt imponent, aquest deixava clar que era un lloc que conservava i mostrava l'espoli belga cap a Àfrica. En sortir, vaig topar-me amb aquest monument a Leopold II (a la seva suposada gesta heroica, però en realitat colonial i genocida). Simplement vaig improvisar i van sorgir aquestes dues postures, ja que aquest tipus de treball no és una *performance*, ni està planejat. Va ser una trobada tibant, una reacció a l'entorn que provocava emocions fortes i una intervenció que deixava la petjada d'un comentari: plantejar-se què fem des d'Occident. Què podem fer o no i, sobretot, plantejar una doble qüestió: ¿Pot o no pot l'individu anomenat «blanc» involucrar-se en la denúncia del racisme i treballar com a artista, acadèmic o activista entorn de certs temes, si des de la seva pell i la seva localització pertany a l'anomenat «privilegi»? Tenint en compte l'esdevenir intens i contestat que (després que aquestes fotos fossin fetes), en tan sols cinc anys de polèmica sobre els drets a treballar sobre certes temàtiques, va demostrar tan sols ser un començament, una cosa queda clara: la conscienciació i el treball actiu al voltant d'un tema que ens concerneix a totes les parts implicades i interpellades (des de discursos i teories que apunten a una culpabilitat homogeneïtzada i petrificada del «blanc europeu» de qualsevol generació, lloc o tipus) és precisament positiva per al *field* i per evitar entrar en *loop* repetitiu de reproducció de la història.



See no evil, hear no evil...

Monument Leopold II Royal Museum of Central Africa, Brussels, 2013



Hear no evil, see no evil

Monument to Leopold II Royal Museum of Central Africa, Brussels 2013

Figura 27. Reproduccions de les peces fotogràfiques (2013)

Bibliografia

Echevarri, M. (octubre-diciembre de 2019). *Esclavitud y tráfico de esclavos en el Pacífico suramericano durante la era de la abolición* [epub en línea]. Historia mexicana (vol. 69, núm. 2). Ciudad de México.

Eshum, E. (2021). *The Unbecoming*. [en línea]. Five Years.

Gamboni, D. *The Destruction of Art*. [en línea].

Pyne, M.; Arcelin, D. *El Negro's Return* [en línea]. MIT.

Taussig, M. *Iconoclasm Dictionary* [en línea].

Taussig, M. (c1999). *Defacement: public secrecy and the labor of the negative* [en línea]. Stanford, California: Stanford University Press.

Tsuchiya, A. (6 de julio de 2020). *On Race, Colonialism, and Falling Monuments in Spain and the US* [en línea]. Washington University of Saint Louis.

Tsuchiya, A. (2019). «Monuments and public memory: Antonio López y López, slavery, and the Cuban-Catalan connection» [en línea]. *Nineteenth-Century Contexts* (vol. 41, núm. 5, pàg. 479-500). DOI: 10.1080/08905495.2019.1657735.

Bibliografia web

<https://allmonumentsmustfall.com/>

<https://www.toppledmonumentsarchive.org/>

<https://artuk.org/discover/stories/appetite-for-destruction-a-brief-history-of-iconoclasm>

<https://zkm.de/en/event/2002/05/iconoclasm>

<http://www.iconoclasm.de/>

<https://mitpress.mit.edu/books/iconoclasm>

<http://www.galeriadelpaseo.com/viewing-room/claudia-coca-claudia-casarino>

https://www.youtube.com/watch?v=qgfdtgbl9w&ab_channel=AlertaRacismo ↓

<https://eddyromeromeza.medium.com/sobre-h%C3%A9roes-e-estátuas-les-luites-per-la-memòria-hist%C3%B3rica-adf9e17abe51>

<https://caribbean.art/nelson-fory-ferreira/>

<https://nonument.org/>

<https://www.e-flux.com/journal/110/337381/editorial/>

«Monumentos y símbolos Franquistas aún sin remover»: <https://el-gran-tour-del-franquismo-8f99b7webflow.io/>

«El gran Tour del Franquismo»: <https://www.elsaltodiario.com/memoria-historica/gran-tour-franquismo-guia-no-deberia-existir>

Enllaços de premsa

https://www.elspectador.com/noticias/nacional/paro-nacional-en-cali-pueblo-misak-derribo-la-estatua-de-sebastian-de-belalcazar/?_clid=iwar046kezqywkp0uws8qxxi_y4vfoca5n5xa2cfdjzfvtkjmweols4rhgc

<https://esferapublica.medium.com/ivan-argote-derriba-en-paris-el-monumento-de-un-racista-y-responsable-de-varias-masacres-d6a26a043287>

<https://desinformemonos.org/comunidades-indigenas-derriban-estatua-de-sebastian-de-belcazar-en-colombia/>

<https://www.theguardian.com/books/2017/dec/28/the-darkening-age-the-christian-destruction-of-the-classical-world-by-catherine-nixey>

<https://www.nytimes.com/2018/06/08/books/review/catherine-nixey-darkening-age.html>

<https://csalateral.org/reviews/iconoclasm-breaking-making-images-stapleton-viselli-athanasopoulos/>

<https://www.nytimes.com/2019/02/17/world/europe/karl-marx-grave-london.html>

<https://hyperallergic.com/329225/decolonizethisplace-demands-removal-natural-history-museums-roosevelt-statue/>

<https://www.traveler.es/experiencias/articulos/debate-derribar-estatuas-colonizadores-calles-colon-estados-unidos/18379>

<https://www.newyorker.com/news/the-political-scene/how-black-lives-matter-came-to-the-academy>

<https://tacticaspUBLICAS.files.wordpress.com/2015/03/gac.pdf>

<https://elcomercio.pe/eldominical/actualidad/el-arte-contra-el-racismo-francisco-laso-y-las-indias-de-colon-noticia/>

<https://www.theguardian.com/commentisfree/2021/jan/20/censorship-statues-public-spaces-robert-jenrick-woke-britain-heritage>

<https://www.rtve.es/noticias/20100811/estatua-cortes-medellin-badajoz-aparece-manchada-rojo-dia-del-bicentenario-independencia-mexico/345762.shtml>

<https://www.counterfire.org/articles/opinion/21296-statues-come-tumbling-down-counterblast-10-june>

<https://theobjective.com/grupo-independentista-antifascista-prende-fuego-la-estatua-colon-barcelona>

<https://www.elsaltodiario.com/laplaza/arcelin-los-panteras-y-la-plaza-de-la-reparacion-negra->

https://www.researchgate.net/figure/figura-7-jan-van-luyken-ataques-iconoclastas-en-flandes-y-brabante-en-1568-het-stormen_fig2_288824821

<https://jacobinmag.com/2020/06/statues-removal-antiracism-columbus>

https://contrainformacion.es/cruces-caidos-simbolo-franquista/?clid=iwar0gy0dor1r048br3cpiawi8qmitrschzzunrw2rdur1ctdhjycpp_gi8

<https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2020/01/when-museums-have-ugly-pasts/603133/>

<https://www.uv.es/uvweb/cultura/ca/llista-activitat/let-bring-blacks-home-div-imaginacio-colonial-formes-aproximacio-grafica-negres-africa-1880-1968-/div-1285871673078/activitat.html?id=1286071687879>

<https://medium.com/@zen.catgirl/a-brief-noti-on-caste-and-anti-racism-c131b075b751>

<https://www.traficantes.net/libros/assignatura-pendiente>

https://www.publico.es/politica/mapa-verguenza-franquista-perdura-franquismo.html?clid=iwar05ir3v-gbvlklbmztwvm0ghgdtkgb9iaaheesbnnorylzidvi9ev8yr_u

<https://www.mapamemoriagranada.es/lugares/guerra-civil/13-cruz-de-los-caidos>

(*) Contingut disponible només en web.