

La revolución de las estatuas

Autora: Esther Planas

El encargo y la creación de este material docente han sido coordinados por la profesora: Maria Íñigo
PID_00282980

Introducción

1. Genealogías iconoclastas

2. Acciones llevadas a cabo como protestas políticas

- 2.1. Introducción
- 2.2. Place Vendôme: Courbet y La Commune
- 2.3. Chile: intervenciones populares del pueblo que se transforman en arte situacionista
- 2.4. Esclavistas al río: Bristol Coulston cae
- 2.5. Pedestales naturales o la performatividad de la resistencia a cuerpo: Rosa Parks
- 2.6. Antonio López frente al «Negro de Banyoles» (y el monumento al Doctor Arcelin como eje antirracista y reparador en Barcelona/Cataluña)
- 2.7. La ciudad de los prodigios: el proyecto de construir la estatua de Colón de Barcelona

3. Casos de estudio

- 3.1. Introducción
- 3.2. Esi Eshum
 - 3.2.1. *The Unbecoming*
 - 3.2.2. Entrevista con Esi Eshum
- 3.3. Joiri Minaya. «Arropando a Colón»
- 3.4. Grupo de Arte Callejero. Comisión antimonumento 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*

Bibliografía

Introducción

Este es un estudio sobre las respuestas de varios artistas a la crisis en Europa, Estados Unidos y América Latina ante monumentos a esclavistas y perpetradores de genocidio. Las protestas y los eventos iconoclastas, cada vez más intensos hacia esos símbolos, están promoviendo el escrutinio de las figuras que los celebran, lo que nos facilita comprender partes de la historia desde el punto de vista de sus víctimas. Esta enquistada presencia de dichas estatuas-monumentos y de sus significantes en el espacio público nos parece hoy signo de una desconsideración a los cientos de millones de víctimas de la colonización y del esclavismo que viven a su alrededor de manera cotidiana. Por esta razón, las obras producidas por los artistas sobre esos monumentos y los espacios que ocupan forman parte de un proceso de reajuste y confrontación con la memoria histórica de la sociedad que no solo erigió estos símbolos del colonialismo y la supremacía blanca, sino que también desempeñó un papel activo en la construcción de los mitos y las narrativas destinadas a preservar su poder. Durante el proceso de este estudio ha sido fascinante conocer la miríada de trabajos y de referencias relativas al iconoclasmo y a las cartografías-archivos generados a lo largo de la historia o enlazados a los casos recientes. Como dice un [artículo](#) en el diario inglés *Counterfire.org*: «La creciente campaña para eliminar la iconografía racista nos acerca a un currículo progresista y descolonizado para las generaciones futuras». La educación es, pues, un eje primordial de encuentro entre todos estos esfuerzos colectivos y los distintos sectores de la sociedad que se suman a las reivindicaciones de sus víctimas más [involucradas \(*\)](#). Los trabajos de los artistas representados en el siguiente estudio son solo una pequeña muestra de los efectos intensos de la atmósfera de descolonización crítica que surge en zonas específicas y crisis localizadas; además, son relevantes por la supremacía y sus acciones opresivas extendidas hasta nuestros días.

En la historia de todo evento iconoclasta suelen converger minorías oprimidas, rebeldes e insurrectas, o, todo lo contrario, estrictos ortodoxos de varias creencias religiosas confrontando otras expresiones y sus iconos. Pero todos se manifiestan bajo la forma del ataque directo a figuras, monumentos y efigies, o símbolos. El aspecto casi ritualista de estos gestos –que ejercen una violencia no tan simbólica, aunque sea dirigida hacia símbolos inanimados– nos retrotrae a las profundidades del tiempo. Los llamados «*defacing*», las pintadas o las destrucciones parciales o totales de monumentos, estatuas y altares; la destrucción o mutilación de cuerpos monumentales petrificados, representando a dioses paganos (como en el caso de los primeros cristianos contra la Grecia clásica y Roma), a reyes depuestos y a héroes obsoletos por cambios de régimen, es un ejemplo de la pervivencia de estas acciones. Los monumentos, las estatuas o los nombres de calles y plazas reflejarán siempre a quienes están siendo reconocidos por el *statu quo*, al Poder en mayúsculas. Los vencedores y sus epistemologías son siempre los que deciden qué «monumentos» y simbologías de poder van a situar en el espacio urbano y dónde lo harán. Un poder consolidado precisamente porque puede usar y usa como propia una zona desde donde ejerce una ostentación simbólica de lo que le representa. Esto se impone precisamente por su monumentalidad y escala, un «ocupar un espacio público» como advertencia (*advertising*) o como tótem-fetiché que guarda o protege a dicho poder al ocupar los lugares de quienes han sido vencidos y deben ser olvidados. Estas revueltas iconoclastas reaccionan ante una supremacía blanca que se establece de manera estructural y social en Estados Unidos o en el Reino Unido, y que, en la UE, incluida España, se revela en su crudeza en políticas de extranjería y de regulación de vidas inmigrantes ilegales. En este sentido, el sur de Europa vuelve a ser instrumentalizado por el mando central para ejercer de «frontera», de «policía», y de muro geográfico de contención para proteger el fortificado centro y norte.

Al priorizar el estudio del movimiento de solidaridad internacional y de concienciación antirracista, este trabajo reflexiona también acerca de una realidad local (la del contexto actual español) sobre la que no estamos muy acostumbrados a trabajar: la descolonización. El objetivo es indicar los huecos de opresión que esta situación liminal ha generado, tanto en nuestra propia historia como en los numerosos monumentos y símbolos de supremacía fascista situados en miles de espacios urbanos de la península. Esperamos establecer una serie de comparaciones y contrastes entre lo que podemos considerar como una intencionada performatividad, acción y uso del cuerpo en aquella presencia que resiste (como volumen inmóvil y aislado, ocupando en un momento dado un espacio hostil) y el estar solo ante una contingencia. Así, el ejemplo de Rosa Parks al no bajarse del bus o el de la simbología del antimonumento como víctima del racismo europeo del siglo XIX, significada en el cuerpo disecado de «un [negro \(*\)](#)» (como se define al botsuano de Ciudad del Cabo) en el museo de Banyoles. Exploraremos las éticas y necesidades históricas, sus diferencias o similitudes, entre los iconoclastas y los gestos anticoloniales actuales.

Este es un estudio sobre prácticas artísticas implicadas en desarrollar propuestas críticas sobre el tráfico de esclavos, la colonización o el fascismo (localizado en España) que responden a los múltiples gestos y acciones de solidaridad internacional en su concienciación antirracista y antifascista. Introduciremos una microgenealogía de referencia en la que enmarcaremos los trabajos que se presentan como casos de estudio en Chile, Argentina, Perú, Colombia y República Dominicana, y los pondremos en relación con tres elementos inscritos en las coordenadas Madrid-Barcelona: Madrid y el Valle de los Caídos, con el trabajo y filme del artista y documentalista Manuel Correa; y Barcelona, con unas muestras sobre las críticas de los anarquistas en 1886 a la construcción del monumento a Colón (en cuya figura ya se veía por entonces un símbolo del esclavismo), dedicando un espacio a las polémicas generadas por la historia sobre el «Negro de Bañoles», con el doctor Alphonse Arcelin, y la estatua de Antonio López. Como parte central del estudio presentamos un cuestionario a la artista Esi Eshum de Londres a raíz de su último ensayo visual, *The Unbecoming*, y las fotos de uno de mis trabajos producidos en 2013 como documentos de los encuentros efímeros de una visitante con una escultura dedicada a Leopoldo II en su museo africano de [Bruselas \(*\)](#).

1. Genealogías iconoclastas

Los eventos iconoclastas –como las protestas antirracistas de los últimos años– aparecen ligados entre sí por un contexto global y globalizado de cuyas estructuras socioculturales han podido surgir nuevas solidaridades en lo que estas representan para toda conciencia y acción antirracista. Ante los monumentos atacados podemos celebrar que una serie de principios, el antifascista, el antirracista y el anticolonial, hayan confluído reuniendo tanto a los sujetos que están racializados, colonizados, como a los que, desde su ser «blanco» –sin buscar la neutralidad o la transparencia–, suman fuerzas a este movimiento de liberación y reparación. Podemos entonces reconocer que estamos en un tipo de guerra, una guerra de simbologías y de valores, y que el gesto en sí mismo, al igual que el resto de las estrategias militares, es violento, radical, a la vez que necesario. Como dijo el sociólogo e historiador Sean Ledwith: «Estas conversaciones sobre el racismo y el legado del imperio solo están sucediendo porque *valientes manifestantes de todos los colores* decidieron tomar las calles después del asesinato de [George Floyd](#) (*)». A la vez, cualquiera que haya experimentado la sensación de angustia ante los recientes ataques a tumbas judías con grafitis de esvásticas en París y Londres, o ante las pintadas en puertas de sinagogas y tiendas (algunas en Cataluña, consideradas por el fascismo español como «nido de judíos»), o cualquiera que haya sentido vulnerabilidad al ver la tumba de Marx y su monumento pintado con acusaciones de «incitador al odio» o «*mass murderer*» en el cementerio de Highgate en Londres, deberá reconocer que lo que está en juego no es algo liviano.

Precisamente en el espacio urbano, porque no nos situamos de una forma neutral ante la destrucción de estos símbolos y personajes que significan «racismo» o «fascismo» (en el caso concreto español), debería partirse de la comprensión y sincronización de las variantes interpretativas que se generan en estos eventos globales e históricos. Para ello, citaremos varias fuentes y referencias a los trabajos o declaraciones sobre «iconoclasmo», algunas pos-George Floyd y otras algo anteriores, como la exposición *Iconoclash* comisariada por Bruno Latour en 2015. Se conocen múltiples ejemplos de esta larga historia de situaciones y eventos en el tiempo, en la que los paradigmas cambian y se revuelven contra lo que se consideran símbolos opresores de creencias, políticas o religiones. Unos pueden agruparse en los ataques al rostro en los llamados *defacing*, donde se eliminan ojos, nariz y boca, o bien se imponen signos como el de la cruz de los primeros cristianos; otros suceden alrededor de figuras personificadas en estatuas, objetos de culto como altares y sus iconos religiosos, sin olvidar las impresionantes quemas de libros, con sus hogueras y su aura de ritual purificador. Las decapitaciones sistemáticas de orquídeas (por simbolizar el órgano sexual masculino) o la performática acción de «rasgar» el cuerpo desnudo de la Venus de Velázquez en la National Gallery, en pleno fervor de las sufragistas, son otros ejemplos memorables. Las hogueras para quemar discos, como durante la furia norteamericana contra Los Beatles, serían otro ejemplo. Un caso más reciente es el de las hogueras con libros de Harry Potter contra su autora. En cada caso y aspecto político de cada acción, nos situamos inmediata e inevitablemente ante un elemento que debemos considerar: el eje de la temporalidad, lo que llamamos la línea de tiempo y del devenir histórico, que suele ser editado, afectado por innumerables borraduras-interpretaciones del pasado que, situándose por secuencias o segmentos, siempre apoyan unos consensos y obliteran otros.



Figura 1. Venus sin nariz, un clásico gesto del *defacing*, y una cruz inscrita
Fuente: [Wikipedia](#).

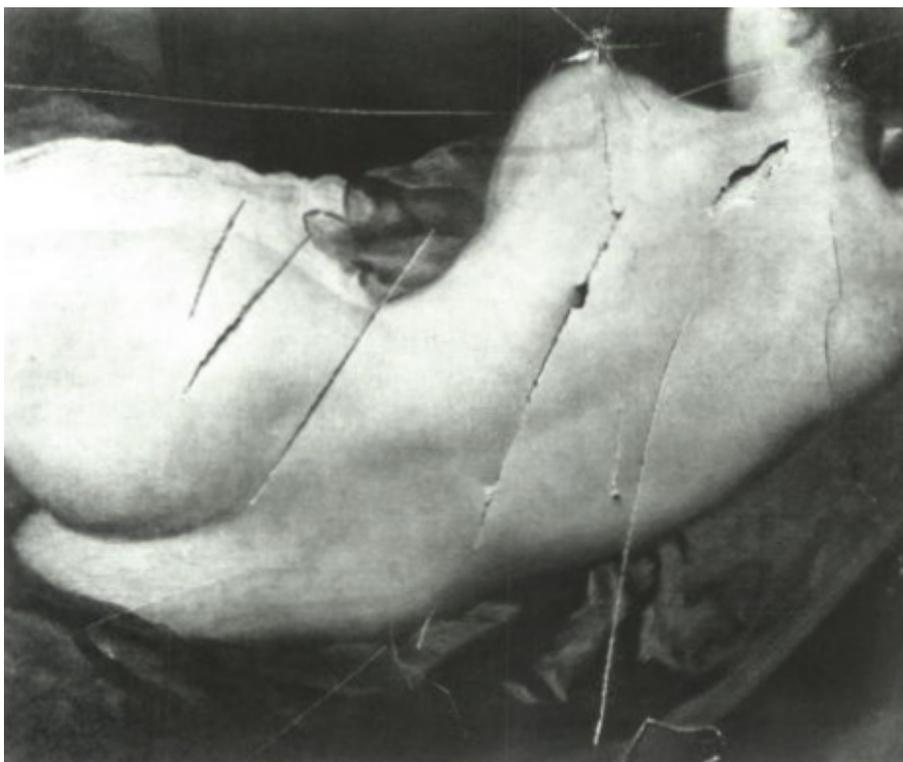


Figura 2. Venus de Velázquez rasgada por una *suffragette* en la National Gallery, Londres

Fuente: [Wikipedia](#).

Como define el antropólogo Michael Taussig, en su estudio sobre lo negativo y lo secreto:

«Tómese uno de mis puntos iniciales de asombro: que en lugar de ofender lo que ya es sagrado (estatuas, dinero, cadáver, bandera, moco del libertador), estos actos de profanación parecen crear santidad, aunque de una variedad especial. Añádase a esta observación mi idea de que esto se logra a través de un “drama de revelación” que, como el acto de desenmascarar, equivale a un descubrimiento transgresor de un “secreto familiar”. Piénsese en la afirmación de Robert Musil de que lo más sorprendente de los monumentos es su falta de fuerza. De hecho, son invisibles: “Como una gota de agua sobre un hule”, escribió, “la atención los recorre sin detenerse en ellos ni por un momento”. Para él, la característica más llamativa de los monumentos es que uno no los nota. “No hay nada en el mundo tan invisible como los monumentos. Sin duda, han sido erigidos para ser vistos, incluso para llamar la atención; sin embargo, al mismo tiempo, algo los ha impregnado contra la atención”. Marina Warner continúa señalando, con referencia a esta observación y su relevancia para la estatua *La Ley* en la Place du Palais Bourbon en París, que, si esta fuera removida, “su ausencia se sentiría agudamente”.»

Michael Taussig.

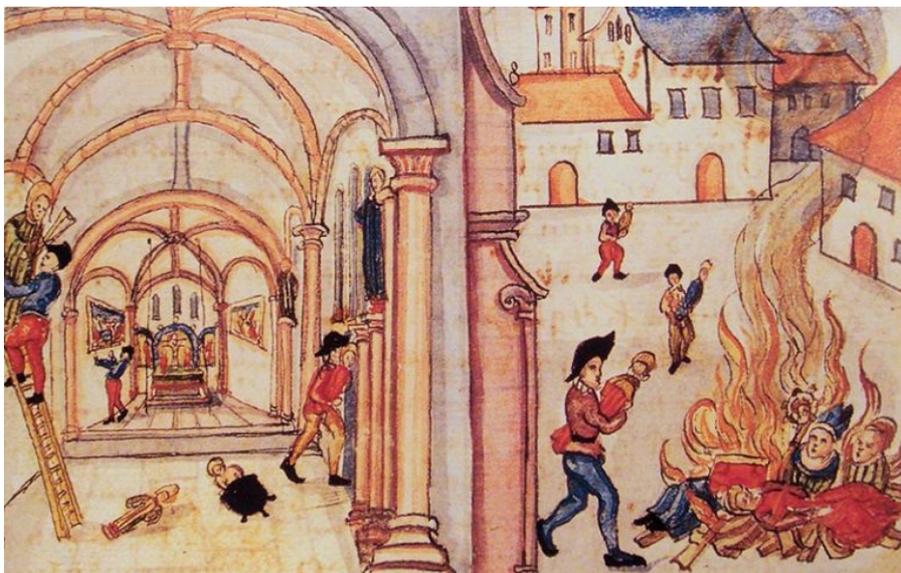


Figura 3. Destrucción de imágenes religiosas por los reformados en Zúrich, 1524

Fuente: [Wikipedia](#).

Una pregunta que será reconocida como clave de nuestra temporalidad tendrá que ver con la dirección que tomen nuestra interpretación y nuestra ética sobre la energía del iconoclasta como «máquina de guerra» (Deleuze y Guattari) que busca destruir su objetivo. Ante esto, podríamos plantearnos si es posible (sin abandonar la identificación con unas causas que consideramos justas y necesarias) reconocer el elemento dialéctico y paradójico en el que el acto agresivo y de guerra iconoclasta nos sitúa, mostrándonos, como en el reflejo de un espejo, los dobles de los propios gestos para significar lo opuesto. En cualquier caso, al igual que cada disciplina establece sus parámetros y paradigmas, en la mirada subalterna, en la intención de deconstruir –tal y como una de sus más influyentes teóricas, Spivak, apunta (*)–, es muy importante no producirnos o re-producirnos como sujetos transparentes (*).

A la vez, durante el trabajo de este estudio, nos mantendremos conscientes de lo que parece sucedernos por defecto, en tanto que nuestras actividades se coordinan dentro del mundo del arte y de la cultura como sujetos que acabamos significando aquello mismo que juzgamos sobre temáticas revisadas desde su propio centro. Lo que señala Spivak justamente sobre el efecto cuasi hipnótico que poseen las palabras en sí mismas, y sobre cómo es posible acabar reforzando (cosificando) siempre lo que se critica. Por esta razón, la pregunta «¿Puede el subalterno hablar?», en realidad, nos confronta con el efecto de circuito cerrado que se genera en estos casos, y con cómo el subalterno no llega a ser «comprendido», por lo tanto, escuchado. Spivak analiza lo que sucede con la palabra *poder* y del poder de esa *aura* que la propia palabra genera. Como dice Spivak, este es el proceso por el que

desde el centro se refuerzan los discursos (o corren el riesgo de reforzarse), dado que se articulan desde el canon de la Academia o, en este caso, desde el contexto del mundo del arte.



Figura 4. Holandeses contra el imperialismo español y el catolicismo romano
Fuente: [Wikipedia](#).



Figura 5. La tumba de Karl Marx en Londres está salpicada de pintura roja
Fuente: [New York Times](#).

Enzo Traverso (2020) escribe en la revista *Jacobin* una serie de meditaciones sobre lo positivo de estas erupciones espontáneas de energía, y sostiene sus argumentos con el idealismo casi futurista de ver «lo justo» en los actos a la vez que no olvida lo complejo de la energía que los promueve. Para ello, nos habla de los protestantes y de los anarquistas españoles arrasando iglesias e iconos religiosos y de la hipocresía de políticos y periodistas al levantar el grito al cielo sobre los hechos de los últimos años:

«De hecho, es interesante observar que la mayoría de los líderes políticos, intelectuales y periodistas indignados por la actual ola de “vandalismo” nunca expresaron una indignación similar por los repetidos episodios de violencia policial, racismo, injusticia y desigualdad sistémica contra los cuales se manifiesta la protesta. A la vez, muchos de ellos habían elogiado un diluvio iconoclasta diferente hace treinta años, cuando las estatuas de Marx, Engels y Lenin fueron derribadas en Europa Central. Si bien la perspectiva imaginada de vivir entre este tipo de monumentos les resulta intolerable y sofocante, están bastante orgullosos de las estatuas de generales confederados, traficantes de esclavos, reyes genocidas, arquitectos legales de la supremacía blanca y propagandistas del colonialismo fascista que constituyen el legado patrimonial de sociedades occidentales. Como insisten: “no borrarémos ningún rastro ni figura alguna de nuestra historia” (*).

Lo que expone Traverso en su artículo es que es muy posible que ciertos significantes en ciertos actos iconoclastas nos produzcan horror, a la vez que celebremos los que nos motivan, y que tendamos a dejar al margen la cuestión que algunos prefieren preguntarse ante los actos iconoclastas, es decir: ¿qué supone esta violencia? Dada la variedad de posibilidades y de razones para estas acciones, si alguna cualidad común tienen todas estas es que constituyen una práctica general que aparece en diversos

tiempos, ocasiones y lugares, en varias culturas y creencias. Por último, para ejemplificar la compleja dialéctica en la que se basan las iconoclastias articuladas desde la institución del arte, y considerando el arte un contexto en el que la iconoclastia es parte de su proceso –en cuanto borrado de sus etapas y práctica de sus propias tabulas rasas–, añadimos una reflexión de Darío Gamboni en su texto sobre la exposición *Iconoclash*, donde uno de los comisarios fue Bruno Latour:

«Una mirada más profunda se expresa en un dibujo de Goya. El hombre que sostiene una piqueta y señala el busto que acaba de romper está precariamente en equilibrio sobre una escalera con los ojos cerrados. La inscripción deja claro el significado de esta pose: “No sabe lo que está haciendo”. El dibujo alude quizás a la violencia antiparlamentaria que tuvo lugar en Madrid al regreso de Fernando VII de Francia en 1814, y Goya puede dar a entender que quienes participaron en estos hechos actuaron a ciegas y no entendieron que se estaban lastimando. Pero su uso de la iconoclasia como metáfora política es contundente, y en su complejidad y efectividad visual, el dibujo va más allá de la ocasión de su creación y plantea algunas de las preguntas centrales de nuestra exposición: ¿el arma del iconoclasta rebota y lo hace caer al suelo como su víctima? ¿No debería abrir los ojos y suspender el gesto de destrucción?.»

Darío Gamboni.



Figura 6. Goya. *No sabe lo que hace*
Fuente: [Fundación Goya en Aragón](#).

¿Por qué indicar otra vez esta posibilidad de ese momento en el que uno puede estar ciego o equivocado? Se trata de introducir la duda de partida para poder reflexionar sin autoengaños, sin esas disociaciones o proyecciones hacia el otro que nos distancian y nos hacen transparentes. Si estamos practicando un acto de revisión y resignificación de la estética de lo político, ante todo es preciso comprender que también debemos situarnos en el devenir geopolítico localizado que nos concierne, al menos como punto de partida, y no tender a su neutralización.



Figura 7. Monumento a las Brigadas Internacionales en Vicálvaro, señalado con símbolos fascistas
Fuente: [Eco Republicano](#).

Una última cuestión pendiente para nuestra específica situación geográfica, histórica y cronológica es la de poder interseccionar sobre nuestro contexto localizado y producir material para estudios comparativos de situaciones relacionadas con monumentos hirientes, sean racistas o fascistas. Teniendo en cuenta que nuestra historia reciente implica un legado extraordinario de problemas de memoria que varían, incluso si el que escribe está situado social e históricamente en Bilbao o Barcelona, en Sevilla o en Ceuta y Melilla, podremos hacernos distintas preguntas o descubrir intersecciones con otras zonas colonizadas. Es muy interesante que el caso de las iconografías franquistas y fascistas que aún pueblan España y que están por resolver se haya incluido en el famoso *Syllabus: All Monuments must Fall*, consultable en la red, basado en una localización y organización internacional iconoclasta anticolonial.

2. Acciones llevadas a cabo como protestas políticas

2.1. Introducción

A continuación, estableceremos una comparativa mediante tres ejemplos de situaciones en las que un grupo de personas, como colectivo improvisado y como contingencia, asume el poder en una acción conjunta o individual, en un momento preciso, para desacralizar símbolos urbanos de dominación. Estas constituyen solo una ínfima parte y son una muestra de la cantidad de situaciones y de eventos iconoclastas que han tenido lugar en la historia, de la que se están construyendo ciertas cartografías muy útiles.

2. Acciones llevadas a cabo como protestas políticas

2.2. Place Vendôme: Courbet y La Commune

La Place Vendôme es un ejemplo de dos corrientes, una meramente popular y otra artística. Es el caso de Courbet y de su intervención directa en los hechos de la Vendôme, que generó un encuentro social artístico y urbano anterior a los gestos de los situacionistas (*), a los diálogos entre artistas y los eventos sociales que les interpelan, y a las acciones donde intervienen monumentos, como los que exploramos más adelante en este estudio.



Figura 8. Comuneros y Gustave Courbet posan con la estatua de Napoleón I de la columna derribada en Vendôme (París, 1871)

Fuente: [Wikipedia](#).

En el caso de Courbet, es relevante observar que su relación con La Commune no puede disociarse de este evento iconoclasta, ya que la acción no era un gesto artístico, sino exclusivamente político. Las consecuencias políticas (prisión) y el precio que solo él tuvo que pagar por involucrarse en el asunto de la columna de la Vendôme (*) demuestran, una vez más, las distancias entre riesgos reales y gestos protegidos por la institución.

2. Acciones llevadas a cabo como protestas políticas

2.3. Chile: intervenciones populares del pueblo que se transforman en arte situacionista

Como se sabe, la Plaza Baquedano, conocida como la Plaza Italia, fue el punto de encuentro para las marchas y protestas en Santiago de Chile. En la plaza se encuentra la estatua de Manuel Baquedano, general chileno que representa la victoria en la guerra del Pacífico. El monumento fue «intervenido» de manera casi festiva, tomando la forma de una intensa humillación popular. Estos ejemplos de acciones iconoclastas espontáneas no siguen una doctrina como en el caso de las acciones iconoclastas religiosas o en las promovidas por ideologías políticas establecidas, sino que responden a llamadas a la concienciación social, a la revisión de olvidos e hipocresías, o a reclamaciones de un reconocimiento usurpado por un orden social insostenible.



Figura 9. Monumento en la Plaza Italia, donación de la comunidad italiana en Chile, con motivo del primer centenario de la independencia de ese país
Fuente: Francisco Ubilla.



Figura 10. Monumento en la Plaza Italia, donación de la comunidad italiana en Chile, con motivo del primer centenario de la independencia de ese país
Fuente: Francisco Ubilla.

2. Acciones llevadas a cabo como protestas políticas

2.4. Esclavistas al río: Bristol Coulston cae

En este caso, una situación o contingencia de voluntades liberadoras se manifiesta espontáneamente bajo una gran presión emocional ante aspectos y eventos sociales que remueven conciencias. En ocasiones, estas reacciones se constituyen ante significantes de opresión considerados intolerables, como las series de estatuas dedicadas a hombres del Imperio británico implicados directamente en el tráfico de esclavos africanos. Un giro de la conciencia social (no solo de víctimas directas) reclama que se resitúe la historia en nuestro tiempo actual y se resignifiquen las figuras emplazadas como héroes.

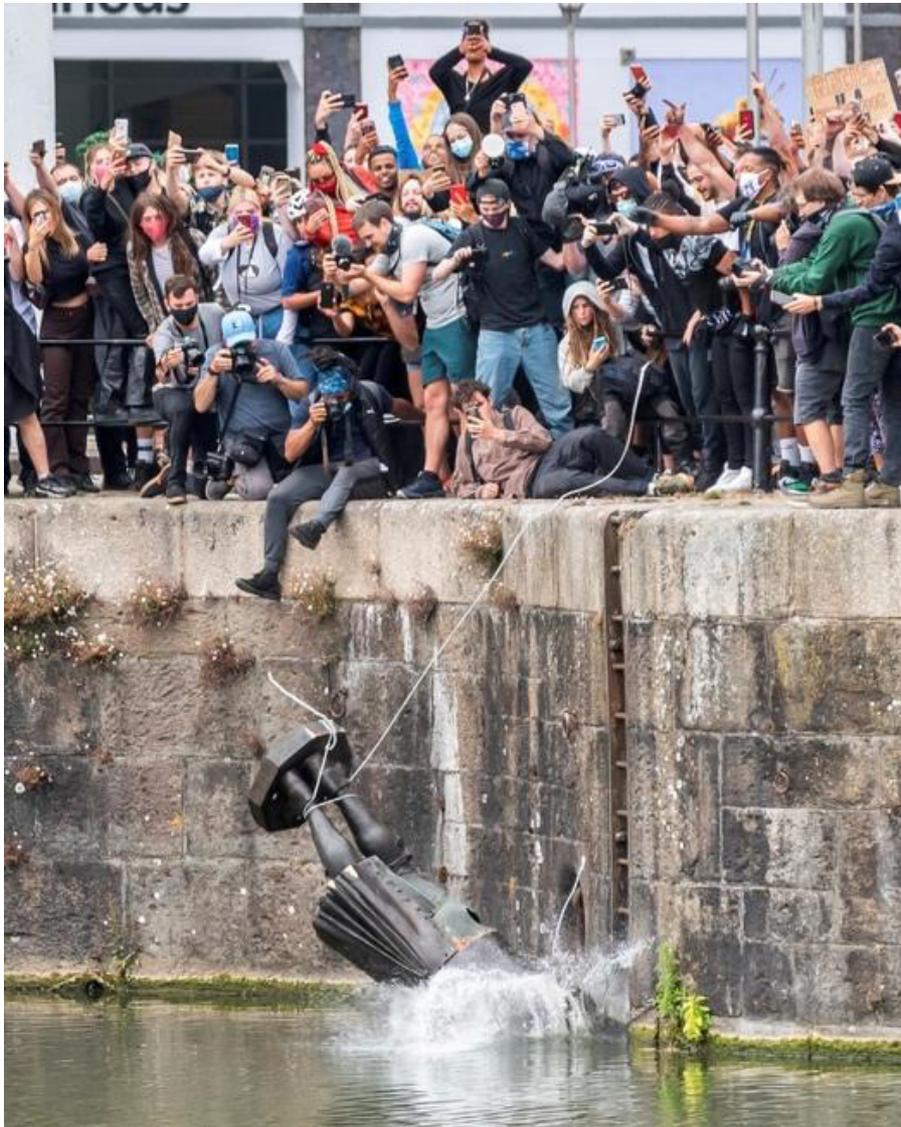


Figura 11. La estatua del comerciante de esclavos del siglo XVII Edward Coulston cae al agua después de que los manifestantes la tiraran y empujaran a los muelles, durante una protesta contra la desigualdad racial tras la muerte en la custodia policial de George Floyd en Minneapolis, en Bristol (Gran Bretaña), el 7 de junio de 2020

Fuente: Keir Gravil, vía REUTERS.

2. Acciones llevadas a cabo como protestas políticas

2.5. Pedestales naturales o la performatividad de la resistencia a cuerpo: Rosa Parks

Presentamos ahora el caso de Rosa Parks como un ejemplo de performatividad y de uso de la resistencia pasiva y del propio cuerpo en relación dialéctica con los cuerpos representados e impuestos por monumentos, estatuas y esculturas que inmortalizan a héroes nacionales. Su propia presencia y su negativa a moverse y desaparecer –cuando es insultada durante un trayecto en autobús en el que su cuerpo y su vida estaban prohibidos por las separaciones raciales y racistas en Estados Unidos– son un gesto radical de resistencia. Este gesto de ocupación ante una prohibición establece una apropiación del espacio urbano (un autobús público segregado) para sí, en una lucha que enlaza directamente con la genealogía de todas las problemáticas que llevan surgiendo en ambas Américas con sus poblaciones indígenas y afrodescendientes de la esclavitud: no querer desaparecer del lugar ocupado, reivindicado como respuesta al vaciado que su raza sufre en el contexto social estadounidense. La fuerza de la resistencia pasiva, el coraje necesario y el riesgo que implica son elementos que entran en juego en los lugares de los monumentos derribados. En el caso del cuerpo vivo –frente a la escultura estática e inerte–, jugándose esa vida. La apuesta por no moverse y seguir en el lugar del que se nos intenta eliminar nos recuerda que lo que está en juego en último término será siempre lo que podamos hacer entre nosotros, los vivos, por la sociedad, así como sus consecuencias políticas, más allá de lo que hagamos a las piedras, el bronce o el hierro fundido.



Figura 12

Fuente: filoitexnisfilosofias.com.

2. Acciones llevadas a cabo como protestas políticas

2.6. Antonio López frente al «Negro de Banyoles» (y el monumento al Doctor Arcelin como eje antirracista y reparador en Barcelona/Cataluña)

Lo que ha ido sucediendo en Occidente con los cuerpos y las vidas negros suma en sí mismo una colosal genealogía de la humillación, la brutalización y la deshumanización, junto a la extrema explotación y apropiación criminal de esos cuerpos y esas vidas. Esto incluye el tráfico a gran escala y todas las medidas de represión: desde cadenas hasta todo tipo de látigos y demás métodos de torturas. La concienciación y las herramientas para esta dependen de un trabajo que debemos hacer entre toda la base de la sociedad y con la implicación de varias generaciones. El esclavismo y el tráfico son parte de un capitalismo feroz y de su formato industrializado, global y a gran escala, donde las élites del viejo mundo trabajan desde complicidades nuevas con las élites de las nuevas repúblicas o federaciones de ambas Américas. Como señaló Marx: «La velada esclavitud de los trabajadores asalariados en Europa necesitaba para su pedestal la pura y dura esclavitud en el nuevo mundo» (*). No podemos obviar (en este estudio que se localiza como punto de partida en Barcelona, escrito por un sujeto barcelonés) el famoso y desafortunado caso del «Negro de Banyoles», definición de por sí escalofriante sobre una historia aún más siniestra: la del uso del cuerpo de un ser humano para ser disecado como objeto de estudio. La mera posibilidad de que una persona acabara disecada (como negro) y embalsamada para formar parte de la colección y exposición permanente de un museo catalán (aunque privado) como el Darder nos muestra las relaciones específicas de la alta burguesía europea con la existencia de una red de tráfico de iconos africanos (que incluían al hombre capturado bosquimano o bechuano del Kalahari) para uso antropológico e intercambio especulador entre los ricos coleccionistas de París, uno de los ejes más comprometidos históricamente por su historial racista en África y Asia, junto a Bélgica, Alemania e Inglaterra. El siguiente párrafo escrito por Albert Lladó en *La Vanguardia* sobre el libro de Miquel Molina *Naturaleza muerta*, que cuenta la brutal historia detrás del cuerpo del bosquimano del Kalahari, nos puede dar una idea de los complejos elementos en juego, tanto sociales como culturales y políticos, y de la naturaleza depredadora del ser humano con relación a sí mismo:

«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.»

Fuente: *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
Cambio

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 traería 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 duele que te insulten, que te descalifiquen o que te amenacen por teléfono", explica. A pesar de todo, se muestra optimista. Piensa que este año "por fin" lo van 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 Zambias. Desde 1985 vive en Catalunya, y es.



Alphonse Arcelin, ayer en su consulta de Cambells

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 huecflano, 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", asegura ayer Joan Solana.

La decisión final del Ayuntamiento de Banyoles obedece a un intento de "evitar un conflicto internacional" a que "estábamos 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 reiteraba 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

Fuente: *La Vanguardia*.

La petición de change.org de la Asociación Panafricanista Española lo describió de forma clara en 2016. Lo que me parece interesante de este caso es el contraste entre la universalidad de eventos como Black Lives Matter, que nos llegan en abundancia mediática, y el absoluto desconocimiento de la situación que implica directamente a Barcelona o Cataluña con relación a estos casos. Este contraste nos confronta con nuestra memoria selectiva de homenajes y causas célebres, frente a los olvidos y las imposiciones propias de una estructura social que deja al pueblo sin posibilidad de saber y de crecer en conciencia. Según afirma el texto de la petición del Movimiento Panafricanista por la Reparación Africana y Afrodescendiente de Europa dirigida al Ayuntamiento de Barcelona:

«Nosotros y nosotras, panafricanistas de España, miembros de la comunidad africana y afrodescendiente, nos sentimos actores responsables de este proceso histórico. Desde el año 1985 hemos liderado en la Ciudad Condal y el resto de España el proceso de promoción de las luchas sociales por la dignidad y la reparación negra. Durante estos 30 años de lucha por la reparación hemos tenido la capacidad de articular ideas en un contexto de extrema criminalización de la inmigración negra (negrofobia). El Dr. Arcelin escribió una de las páginas más interesantes de la ciudad de Barcelona, fundada por un general negro cartaginés de nombre Amílcar Barca. A pesar de la extrema violencia racista institucional, logramos arrancar victorias. En la lucha por la dignidad del negro de Banyoles, Arcelin jugó un papel importante y central en el impulso de la lucha contra el racismo. El "Moviment Panafricanista" hace un llamamiento a la ciudadanía a participar en este histórico cambio repleto de esperanza afropositiva. Hacemos un llamamiento a todos y todas, los y las simpatizantes, militantes amigos y amigas a apoyar la campaña de recogida de firmas para que la plaza actualmente dedicada al esclavista Antonio López sea bautizada con el nombre de Plaza del Dr. Alphonse Arcelin.»

Movimiento Panafricanista por la Reparación Africana y Afrodescendiente de Europa.

2. Acciones llevadas a cabo como protestas políticas

2.7. La ciudad de los prodigios: el proyecto de construir la estatua de Colón 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 noviembre de 1888, núm. 13, pág. 2). Fuente: *Ser histórico*.

Las protestas sobre la estatua de Colón y la conciencia sobre su relación con el esclavismo y la colonización son conocidas en la ciudad de Barcelona, aunque constan poco en los libros de historia porque no están del lado de los vencedores. La conciencia antiesclavista del siglo XIX podía encontrarse entre los escritores y militantes anarquistas en la época en la que se construyó la estatua, pero también hubo protestas entre la clase obrera y los republicanos catalanes. Como sabemos, no son precisamente anarquistas o genuinamente socialistas las éticas y las opiniones que dominan nuestro país, ni ningún lugar de Europa o de ambas Américas (excepcionando Cuba, Venezuela y Bolivia). Como la historia demuestra, las ciudades y capitales de provincias de las distintas naciones han sido ideadas y establecidas por unas élites burguesas –adaptadas con más o menos éxito al modelo de la Independencia de los Estados Unidos que, no olvidemos, fue prior a la Revolución Francesa y fuente de inspiración para la Revolución liderada por Bolívar, para una libre y ya bicentenaria América Latina– basadas en unos principios lógico-rationales de gubernamentalidad intrínsecamente capitalistas, por lo tanto, patriarcales y clasistas, coloniales y racistas (de acuerdo con los parámetros constituidos durante la Ilustración, con Kant y Darwin, sobre las categorías raciales o sexuales); unas élites que todavía hoy se autohomenajan en las políticas de protección en torno a «sus» monumentos. Desde Barcelona, y Cataluña en general, se podría elaborar una genealogía de los numerosos grupos de resistencia frente a dichos monumentos, como el de Antonio López, que fue derribado durante la Segunda República y restituido por los franquistas años después; tampoco se explica que después de la transición no se preocuparan en moverlo. En resumen, existe toda una historia de resistencias locales que apenas se conoce y reconoce. Este es uno de los muchos ejemplos sobre lo complejo que resulta hacer una cartografía crítica de los puntos y las posturas de la sociedad, cuando hablamos de España en general, sobre todo si obviamos que la España de la que hablamos todavía arrastra el remanente de cuarenta años de franquismo. Porque se sabe mucho de la apología del colonialismo y del «descubrimiento», pero apenas se habla o se reconocen las múltiples protestas anuales de una parte de la propia ciudadanía que tienen lugar en el Día de la Hispanidad o bajo la estatua de Colón, como lleva sucediendo en Barcelona y en varias provincias de España. Asunto que, en un estudio sobre colonialismo e imperialismo, no podremos obviar. Tómese nota de que justo en estos días le han puesto una calle al señor General Millán Astray sustituyendo a la maestra Justa Freire. Tan solo hemos de informarnos de quien era cada uno de ellos para comprender la urgencia de la descolonización en tierra propia.

3. Casos de estudio

3.1. Introducción

A partir de aquí, vamos a presentar una serie de casos de estudio y una entrevista a la artista Esi Eshum, cuyo trabajo es muy relevante en cuanto a la caída de los monumentos, ya que aborda las problemáticas del Black Lives Matter, los monumentos indebidos y el uso de la voz y del cuerpo.

3. Casos de estudio

3.2. Esi Eshum

3.2.1. *The Unbecoming*

Con el telón de fondo de los acontecimientos históricos de principios del siglo xx, *The Unbecoming* es un testimonio lírico de la pérdida, la pertenencia, la fragilidad y lo que significa ser considerado menos que humano. Creada en aislamiento durante la cuarentena de protección del coronavirus de la artista, la película pone las limitaciones físicas y técnicas de su realización en el centro de un enfoque que reúne la interpretación, la creación de imágenes poetizadas, la especulación narrativa y materiales de archivo. De esta manera, se consideran los conceptos erróneos que han perdurado sobre los límites de las libertades corporales, sociales y políticas. Invocando varios espacios y marcos temporales superpuestos e inestables, la película se basa en una extensa investigación para contar la historia imaginada de una mujer detenida en un estado ambiguo de internamiento. Tal como lo interpreta la artista, es tanto un registro parcial de sus propias respuestas físicas al confinamiento como un memorial de aspectos menos conocidos del legado carcelario, colonial y de socioingeniería de Gran Bretaña y sus aliados actuales.



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



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

3. Casos de estudio

3.2. Esi Eshum

3.2.2. Entrevista con Esi Eshum

¿Cómo surgió la película? ¿Cuáles fueron tus puntos de partida?

Temáticamente, la película tuvo varios puntos de partida que parecían fusionarse de una manera bastante sucinta. Quizá los dos primeros hilos se relacionan con el descubrimiento que hice de la hija de Olaudah Equiano, uno de los abolicionistas más importantes de Gran Bretaña del siglo XVIII, también conocido como Gustavus Vassa. Cuando era niño, Equiano fue secuestrado en lo que ahora es Nigeria y vendido como esclavo en Estados Unidos, y al llegar a Gran Bretaña se convirtió en una figura pública gracias a la publicación de su narrativa altamente influyente que detalla sus experiencias. Su hija, Joanna Vassa, en cambio, es desconocida y más o menos indocumentada, aunque han sobrevivido algunos datos sobre ella, como su matrimonio y posible distanciamiento con un clérigo. Así que comencé a especular sobre ella, imaginándola como una figura ferozmente articulada, decidida y valiente, como lo había sido su padre, mientras también imaginaba cómo sus oportunidades de vida inevitablemente se habrían visto limitadas por su condición de raza mixta, su género y las circunstancias inmediatas en las que había vivido. Comencé a preguntarme cómo sería posible recordar a una figura de la que casi no hay rastro, excepto una lápida y algunas asociaciones conocidas con otras personas. Sabía que Joanna Vassa había muerto en 1857 y, para situar su vida dentro de algún tipo de contexto histórico más amplio, comencé a explorar los acontecimientos internacionales de la época y me encontré con la historia de J. Marion Sims, una figura muy influyente en medicina estadounidense, cuya historia es particularmente pertinente para el momento actual.

En Estados Unidos, J. Marion Sims es conocido como el padre de la ginecología. Hasta hace tres años, su estatua se encontraba en Central Park en Nueva York, frente a la Academia de Medicina de Nueva York. Recientemente se ha publicado una gran cantidad de literatura que documenta la forma en la que alcanzó la preeminencia, de manera significativa, al experimentar con varias esclavas cuyos cuerpos le fueron prestados por sus dueños. Sus lesiones, a menudo sufridas durante el parto, les impidieron trabajar de manera eficiente en el campo, por lo que sus dueños, ansiosos por seguir obteniendo ganancias, se las entregaron a los Sims. De acuerdo con la generalizada suposición de ese momento, una suposición que, claramente, todavía ejerce una influencia en la actualidad, Sims creía que la capacidad de las personas negras para sentir dolor era dramáticamente menor que la de otras personas, por lo que se sintió obligado a experimentar con las mujeres sin el uso de anestésicos, que es algo que menciono en la película. Curiosamente, en 2018, la estatua de Sims fue la única que la oficina del alcalde de Nueva York consideró lo suficientemente problemática como para ser retirada de su puesto, autorizando su traslado a un cementerio, y reemplazarla por una nueva estatua.

Cuéntanos más sobre el papel de la eugenesia en la narrativa.

La eugenesia fue una idea nacida en Gran Bretaña a finales del siglo XIX por Francis Galton, primo de Charles Darwin. Es más conocida hoy como la base de ideas que culminaron en los horrores del Holocausto. Es efectivamente la base del racismo científico y dio crédito a muchas políticas centradas en filtrar y cauterizar a los llamados elementos indeseables de la sociedad. Una de las primeras políticas eugenésicas en Gran Bretaña fue la Ley de Deficiencia Mental de 1913, que legitimó la institucionalización de personas consideradas mental y moralmente incapacitadas. Entonces, se confinaba a las personas que tenían discapacidades de aprendizaje junto con otras cuyos estilos de vida simplemente divergían de la norma. Esta era una categoría que afectaba de manera desproporcionada a las mujeres de la clase trabajadora. Estos grupos estarían encerrados, a veces indefinidamente, en un complejo de edificios conocidos como colonias, aparentemente para su propia protección y la de la sociedad, pero también para evitar que, entre otras cosas, transmitieran sus rasgos hereditarios a cualquier descendencia.

Las ideas eugenistas fueron extremadamente influyentes en Gran Bretaña y en todo el mundo y fueron consideradas por muchos como una marca del pensamiento progresista. Por ejemplo, hay referencias visuales en la película a la idea del filósofo socialista Bertrand Russell de repartir tarjetas codificadas por colores como indicadores de inteligencia para que solo las personas con el mismo tipo de tarjeta puedan casarse. Creo que tomó prestada la idea de Platón. Evidentemente, hoy en día la eugenesia como sistema de ideas es considerada inaceptable, pero, sin embargo, se puede ver su legado en todas partes. Galton también fue un pionero en el campo de la estadística, así como en la meteorología, y fue fundamental en la introducción de la huella digital en la detección de delitos. Creó un departamento de eugenesia en el University College de Londres, y no fue hasta 2020 que los edificios dedicados a él y a sus colegas eugenistas finalmente cambiaron de nombre.

Hay una sección de la película que se relaciona con el Imperio alemán en África. ¿Qué nos puedes contar al respecto?

Descubrí que un edificio cercano a la galería Five Years se había utilizado como campo de internamiento para civiles alemanes y otros enemigos durante la Primera Guerra Mundial. Luego descubrí que existía una red de tales instalaciones en todo el Imperio británico que se utilizaba para detener a prisioneros de guerra alemanes y civiles desplazados de sus propias colonias en África y Asia. Durante la guerra, cuando Gran Bretaña y Francia asumieron el control de las antiguas colonias alemanas, aplicaron una

política de dispersión para romper los vínculos físicos y psicológicos de los colonos con su propio imperio. Muchos consideran que la pérdida del Imperio de Alemania es un factor clave en su deseo posterior de adquirir territorios más cercanos a casa. Además, aunque no me detengo en ello demasiado en la película, establecí una distinción entre el tipo de campos enemigos operados durante la guerra y el uso de campos de concentración en una etapa ligeramente anterior, tanto por Gran Bretaña en Sudáfrica como por Alemania (en la llamada África sudoccidental alemana) en lo que hoy es Namibia.

¿Puedes contarnos sobre el proceso de realización de la película?

Justo antes del cierre, tenía previsto lanzar una serie de eventos llamados *Disforias*, organizados junto con el Storytelling Festival en Islington. Había escrito una versión más corta de *The Unbecoming* que estaba completamente realizada en audio. Pero la idea era seguir trabajando en ello a lo largo del tiempo. Cuando ocurrió el confinamiento provocado por la pandemia, lo vi como una oportunidad para realizar una investigación adicional y convertir la pieza en un trabajo de vídeo, permitiendo explorar las resonancias con los tiempos extraordinarios en los que vivíamos. Debido a que la pieza original fue pensada como parte de un festival de narraciones, quería que se construyera de una manera bastante convencional basada en la narrativa. Sin embargo, también quería transmitir mucha información directa e indirectamente a través de archivos de una manera que tal vez sea más común en los documentales. Más tarde me di cuenta de que también había inevitablemente un elemento de película casera en el trabajo, porque se filmó en mi piso y se construyó en torno a mis actuaciones. Por lo tanto, hay varios marcos de tiempo diferentes dentro de la película, que se superponen con los relacionados con la realización de esta.

En la película, por ejemplo, puedes ver evidencias de la forma en que mi cuerpo cambia en varios momentos en el tiempo. A veces, puedes ver que he perdido peso, en otros puntos, que mis músculos se han vuelto flácidos, tal vez por falta de ejercicio.

¿Se debe en parte a que te protegiste durante el encierro?

Sí, por motivos de salud, me obligaron a quedarme en casa durante tres meses, y a no salir del piso en absoluto, y eso me horrorizó al principio. Pero en esa primera semana comencé a sentir síntomas parecidos a los de la gripe, que mucho más tarde fueron diagnosticados como *Long Covid*, por lo que, de hecho, no podía salir de casa, aunque quisiera. Pero después de varias semanas comencé a aventurarme y fue entonces cuando tomé imágenes del entorno que me rodeaba. Pero en su mayor parte la ubicación era solo mi piso. Debido a las limitaciones del entorno y de mi equipo, amplí las posibilidades del material al tomar muchas fotografías e imágenes en movimiento. Luego los procesé haciendo uso de superposiciones para agregar una textura poética, expandir las dimensiones espaciales y acentuar la sensación de inestabilidad temporal en juego.

También usaste bastantes imágenes de archivo.

Todas las imágenes de la biblioteca estaban disponibles públicamente y se eligieron cuidadosamente para agregar capas de información que no se podían abordar en la narrativa. Por ejemplo, una imagen es una ilustración de un libro de Charles Darwin llamado *The Expression of Emotions in Man and Animals* y publicado en 1872. En él sugiere que ciertos gestos físicos, comportamientos corporales, corresponden a emociones específicas y que la ira puede estar asociada con los cabellos de punta. La mujer utilizada para ilustrar esta idea era una paciente en un hospital psiquiátrico. Pero para mí esta mujer parecía tener una herencia de raza mixta por lo que parecía ser básicamente cabello afro, y me preguntaba hasta qué punto se podría desenredar su diagnóstico y sus experiencias de las actitudes preexistentes, inconscientes o no, hacia su apariencia.

Como alguien con experiencia en *performance*, aprecié la naturaleza encarnada de tu interpretación, la centralidad de tu cuerpo en la película y tu uso de los gestos...

En la película interpreto el papel de una mujer que narra la historia de su propio internamiento, así como la de su pareja, en los diferentes tipos de colonia de los que hemos hablado. Grabé una voz en *off* y también me filmé en una serie de montajes, haciendo uso de la postura, el gesto y el movimiento, en relación con la iluminación expresiva, el color y los ángulos de cámara. Quería que la actuación fuera improvisada y espontánea, y que transmitiera una respuesta principalmente emocional a las condiciones que narraba el personaje. Creo que el espectador tiene casi la sensación de tropezar con estos eventos que tienen lugar en espacios privados, incluso en el propio espacio psíquico del personaje, que está poblado de figuras que experimentan sus propias variedades de injurias e injusticias.

En efecto, quería que el personaje narrador estuviera tan particularizado como yo. Como espectador, rara vez ves su cuerpo en su totalidad, en su mayoría está en fragmentos. Pero en la voz en *off* y en ciertos modos de actuación ella afirma su propia subjetividad muy claramente, a pesar de que la película en su conjunto demuestra cómo esta sociedad y otras similares han construido mecanismos para negar por la fuerza tal subjetividad a personas consideradas como un tipo similar a ella. Evidentemente, quería transmitir la disparidad entre las diversas formas en que la vemos y las formas en que se ve a sí misma. Pero la relación que tanto ella como su pareja tienen con las nociones de identidad y, en cierta medida, con la modernidad es bastante difícil de arreglar. Ambos eluden una categorización fácil, en claro contraste con los intentos oficiales observados desde dentro de la película para clasificarlos e instrumentalizarlos a ambos. Por razones similares, supongo, quise dar espacio a las dimensiones estéticas y líricas de la película, para asignarles un valor, tanto en relación con el contenido general como por derecho propio.

La película opera a través de varias temporalidades para comentar lo que está sucediendo hoy. ¿Crees que hemos llegado a un punto en el que el tipo de injusticias que exploras en la película se pueden abordar adecuadamente?

La película insiste en la continuidad de los procesos por medio de los cuales a ciertos grupos de personas se les niega constantemente el estatus de seres humanos plenos. Y, sin embargo, mi esperanza es que, durante el año pasado, hayamos llegado a un momento crucial de cambio. Ciertamente, soy muy consciente de que el público en general, aquí en el Reino Unido, es mucho más receptivo a las realidades de las injusticias sociales y raciales en particular que hace dos años. Existe una mayor comprensión de las formas en que las condiciones de opresión se repiten a lo largo del tiempo. Pero también hay mucho trabajo por hacer en torno a las historias que Gran Bretaña se cuenta a sí misma sobre su papel como imperio. Todavía se posiciona dentro de un paradigma salvador y, como consecuencia, la gente no es consciente de la naturaleza y alcance de sus acciones pasadas en el país y en el extranjero, y de su impacto continuo en la actualidad.



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



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



Figura 18. Vídeo digital 4K, 28'
24" Fuente: Esi Eshum (2020).

Esi Eshun es una artista multidisciplinar e investigadora independiente con sede en Londres. Trabaja principalmente con texto, sonido y *performance* para investigar algunas de las contradicciones socioeconómicas, psicológicas y filosóficas del colonialismo y sus continuos significados geopolíticos y ecológicos. Sus proyectos en solitario y en colaboración se han presentado en el Reino Unido e internacionalmente. Han sido incluidos, recientemente, en BAK, Utrecht, Sharjah Architecture Triennial, Berlin Film Festival y Dhaka Film Festival. Esi Eshun ha entrado hace poco a formar parte del grupo de artistas involucrados en el espacio de investigación y praxis artística Five Years de Londres. Su proyecto *Disforias* iba a ser realizado justo al comienzo de las prohibiciones del uso del espacio público en la crisis de la COVID-19.

3. Casos de estudio

3.3. Joiri Minaya. «Arropando a Colón»

Joiri Minaya (República Dominicana, 1990). Egresada de Parsons, Altos de Chavón y la Escuela Nacional de Artes Visuales. Recibió el Gran Premio de la XXVII Bienal del Museo de Arte Moderno, Gran Premio del XXV Concurso de Arte Eduardo León Jimenes, varios premios de fundaciones como Joan Mitchell, Artadia y Rema Hort, entre otros. Sus trabajos se han exhibido en Martinica, Las Bahamas, Trinidad y Tobago, San Juan, Porto Alegre, Buenos Aires, Boston, Nueva York, Los Ángeles, Filadelfia, Nueva Orleans, Detroit, Berlín, Madrid y Londres, entre otros lugares.



Figura 19. Acción de «arte visual» que la artista Joiri Minaya ha titulado *Encubrimiento*, enmarcada en una serie de intervenciones sobre monumentos coloniales en diversas localidades, como en Las Bahamas, Miami y en su actual participación en el XXVIII Concurso de Arte Eduardo León Jimenes, en la que cubre con tela el conjunto escultórico de Cristóbal Colón y la princesa taína Anacaona, de la Ciudad Colonial de Santo Domingo

Fuente: Joiri Minaya.

Joiri Minaya propone una acción de curación, un gesto de sanar un dolor o un daño, ante la presencia de los símbolos que aún humillan la memoria histórica de tantos sujetos que comparten la vida y la sociedad dominicana. Cubriendo y arropando la estatua del descubridor, se nos invita a reflexionar sobre las figuras y los eventos que nuestras sociedades monumentalizan, así como sobre las figuras que son disminuidas, despreciadas por estas. En su cuenta de Instagram, Minaya cuestiona «¿Por qué tenemos una escultura que denigra a nuestra cacique Anacaona a los pies de Cristóbal Colón en una de las plazas más importantes de nuestra ciudad?», refiriéndose al conjunto escultórico que presenta la figura de Anacaona bajo los pies de Colón (como sumisa) y escribiendo un texto de alabanza al colonizador. En esta serie de intervenciones, la artista dominicana no daña las esculturas, solo realiza un recubrimiento temporal con tela, procurando objetivos visuales y artísticos que permitan reflexionar sobre la estatuaria nacional, la presencia y los modos de celebrar al colonizador, subrayando la relación entre la historia colonial y la construcción occidental del imaginario tropical. La artista también formula cuestionamientos sobre las corrientes históricas, políticas y culturales que llevaron a monumentalizar una estatua de Colón denigrando a Anacaona, en uno de los parques principales de nuestra ciudad capital, y sobre la relevancia de estas corrientes en nuestra sociedad dominicana hoy en día. La escultura intervenida se encuentra emplazada en la Plaza Colón, un emblemático parque de la Ciudad Colonial de Santo Domingo. Fue inaugurada en 1887, durante la dictadura de Ulises Heureaux (Lilís), y fue comisionada al escultor francés Ernest Guilbert por un monto de 60.000 francos.



Figura 20. Detalle del estampado de la tela de *Cubriendo a Colón* Fuente: Joiiri Minaya.

Cubriendo a Colón es una intervención donde se arropa la escultura con un lienzo de tela diseñado con imágenes de plantas medicinales, rituales y venenosas que eran utilizadas por los taínos y las taínas, pobladores originarios de la isla, y por los y las africanos esclavizados en su lucha contra el colonizador. Bija, guao, tabaco, guayacán, yuca, ají y ceiba son algunas de las plantas que la artista utiliza como símbolos de esos procesos de resistencia y que siguen siendo parte de la cotidianidad dominicana. El diseño evoca estampados tropicales estereotipados que generalmente se utilizan en indumentaria y decorados, y los sustituye por plantas de la región que fueron herramientas de lucha contra el régimen colonial.

3. Casos de estudio

3.4. Grupo de Arte Callejero. Comisión antimonumento a Julio Argentino Roca

GAC (Grupo de Arte Callejero / Street Art Group) actualmente incluye a Lorena Bossi, Carolina Golder, Mariana Corral, Vanesa Bossi y Fernanda Carrizo. GAC se formó en 1997, cuando eran estudiantes de Bellas Artes. En 1998 comenzaron a participar en los escraches (protestas callejeras denunciando a los perpetradores impunes) del colectivo HIJOS. En 1999, su obra *Carteles de la Memoria* fue seleccionada para ser colocada en el Parque de la Memoria. Dos grandes temas atraviesan su trabajo: primero, la denuncia de los crímenes de lesa humanidad y genocidio cometidos durante la última dictadura cívico-militar, y segundo, la lucha contra las políticas neoliberales. El lenguaje artístico que utilizan se basa generalmente en la tergiversación de códigos urbanos, considerando elementos local y territorialmente específicos en sus dimensiones psíquica, social y subjetiva. Su trabajo recupera el conocimiento popular y es de carácter anónimo, generado mediante procesos colaborativos. Se ubican dentro de una genealogía de prácticas artístico-políticas que se dieron en varios países de América Latina en la lucha contra el imperialismo y las dictaduras de los años sesenta, setenta y ochenta, así como parte de un movimiento que continúa en la actualidad mediante actos de resistencia. En 2017 abrieron una retrospectiva, *Liquidación por cierre*, en el Parque de la Memoria (Buenos Aires), que presenta veinte años de su trabajo.

Roca es considerado un prócer nacional y su figura es exaltada tanto por los manuales de historia como por los sectores reaccionarios de la sociedad. Entre sus grandes obras se encuentra la llamada «Campana del Desierto», es decir, la extensión de la frontera del naciente Estado argentino, a costa del exterminio de las poblaciones originarias de la región pampeana y patagónica. Las tierras usurpadas fueron repartidas entre la oligarquía criolla durante el siglo XIX, cedidas en retribución a los militares vencedores y vendidas a empresas extranjeras, entre ellas la Compañía Argentina Tierras del Sur, actualmente propiedad de la transnacional Benetton. Se realizaron diversas intervenciones en el monumento emplazado en el centro de la ciudad de Buenos Aires, incluyendo el cambio de denominación de la calle que recordaba al genocida, y se imprimió una publicación.

«Todas las tierras las roba Benetton»: Plasmamos en un afiche la denuncia a la empresa Benetton, por el desalojo de la familia Curiñanco, que junto al resto de las comunidades mapuches son los legítimos poseedores de las tierras ayer y hoy rapiñadas. Para hacer frente a las críticas, Benetton creó un museo etnográfico en la zona (que por otro lado forma parte de los circuitos turísticos) donde se exhiben las tradiciones culturales (GAC: Grupo de Arte Callejero, desde el 13 de octubre de 2003 hasta junio de 2004).



Figura 21. Acciones de intervención señalando los monumentos con relación a los casos implicados en genocidio de la población mapuche en Argentina
Fuente: Grupo de Arte Callejero.

3. Casos de estudio

3.5. Luis Montes Rojas. *Contra la Razón*

Luis Montes Rojas (Santiago, 1977) es licenciado en Artes Plásticas, con mención en Escultura por la Universidad de Chile, y doctor en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia (España). Es académico del Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Chile, senador universitario por la Facultad de Artes, coordinador de investigación del Departamento de Artes Visuales y editor de la revista [*cuatro treintaitrés*]. Ha expuesto en muestras colectivas e individuales en Chile y en el extranjero. Destacan su participación en la muestra de la Colección MNBA *De Aquí a la Modernidad* y las exposiciones individuales *Galería de los Presidentes* (2015) y *Santa Lucía* (2016), ambas en el Museo de Arte Contemporáneo, P/F.



Figura 22. *Contra la Razón*. Sala Matta, Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA). Comisario: Mauricio Bravo Foro de las Artes. Iniciativa del Departamento de Creación Artística de la Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo de la Universidad de Chile
Fuente: [Museo Nacional de Bellas Artes](#).

«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*.

El objetivo de la serie de trabajos expuestos en la muestra fue el de resignificar los monumentos, centrándose en la figuración de los monumentos históricos para transformarlos por medio de instalaciones que ponen en crisis la vigencia de los relatos y valores de la historia oficial. La obra cuestiona el ideal racional de la sociedad ilustrada detrás de las esculturas que representan a personajes insignes e hitos memorables, poniendo en evidencia su uso para fomentar un proceso identitario asociado al proyecto de nación. Su muestra es el resultado de un extenso proceso de investigación realizada desde 2008, cuyo objeto de estudio han sido algunas piezas emblemáticas, como el *Monumento al General Bernardo O'Higgins* (1872), de Albert-Ernest Carrier-Belleuse, situado en la Alameda de Santiago; o el *Monumento a la Victoria*, de León Cugnot, en Talca. Como el propio 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).»

Fuente: *Artishock*.

3. Casos de estudio

3.6. Manuel Correa. *Four Hundred Unquiet Graves*

Manuel Correa es un artista y cineasta colombiano cuyo trabajo explora la memoria y la reconstrucción posconflicto en las sociedades contemporáneas. MA Research Architecture from Goldsmiths College, University of London. Ha trabajado con el grupo de investigación Forensic Architecture project. Ha participado en el Rotterdam International Film Festival, El Museo Tamayo in Mexico, Presentation House Gallery in Canada, The University of Copenhagen, The Medellín Museum of Modern Art, The 8th Norwegian Sculpture Biennial, Kunsternes Hus in Oslo, e-flux Architecture, Het Nieuwe Instituut y DOK Leipzig international documentary film festival, entre otros (*).

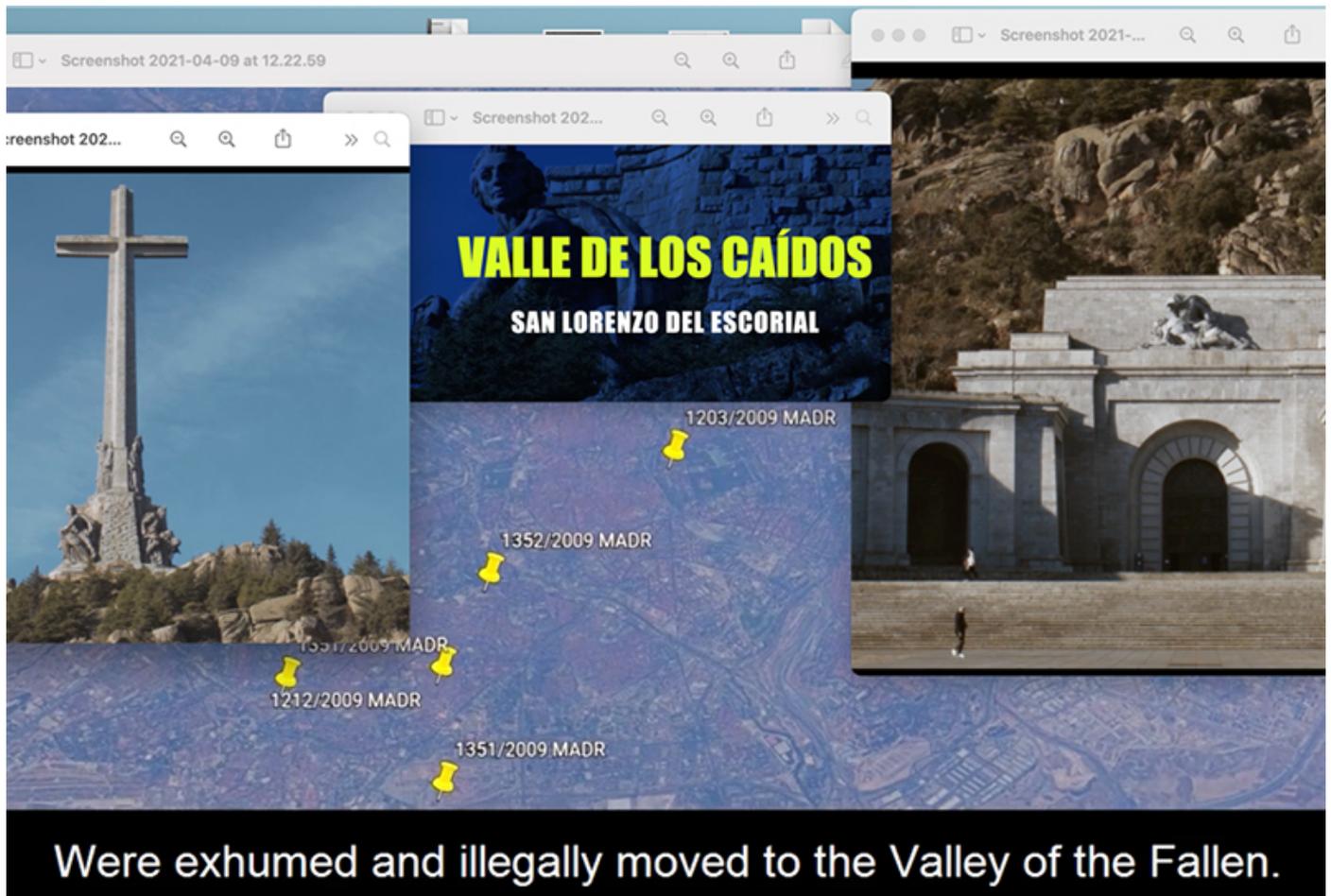


Figura 23. Fotos de varias capturas de pantalla de la película

El Valle de los Caídos, a sesenta kilómetros de Madrid, alberga una basílica colosal y una cruz de ochenta metros de altura que se eleva sobre la carretera. El complejo fue encargado por el Gobierno fascista de Francisco Franco para conmemorar el vigésimo aniversario de su victoria sobre la democracia. Es probablemente la fosa común más grande del mundo, con 33.800 cadáveres de 491 fosas de toda la geografía española. Enterrados junto a los combatientes muertos del ejército de Franco, hay un número indeterminado de víctimas de desaparición forzada. Han pasado cuarenta y cinco años desde la muerte del dictador Francisco Franco, pero no se han realizado estudios de los osarios del edificio. Si bien se sabe que hay 12.669 cadáveres no identificados enterrados en el lugar, es imposible precisar con certeza el número de víctimas de Franco inhumadas allí. El hecho de que no conozcamos el número de personas desaparecidas enterradas en el Valle de los Caídos es en sí mismo un testimonio de la naturaleza del delito de desaparición forzada. Hace poco más de una década, un grupo de familiares en duelo descubrió para su sorpresa que sus muertos desaparecidos estaban posiblemente enterrados junto a Francisco Franco en El Valle de los Caídos. En su búsqueda por exhumar a sus seres queridos, los familiares en duelo se han encontrado con todas las formas de violencia sistémica imaginables: desde tribunales nacionales hasta europeos, desde periódicos hasta salas de prensa, desafiando a las instituciones estatales y a la abadía de monjes benedictinos que supervisan el antimonumento (*).

3. Casos de estudio

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

Nelson Fory Ferreira es un artista de la región del Caribe. Su trabajo confluye con la actividad política y la defensa de los derechos humanos, ambientales y animales. Ha creado una organización denominada RoZtro.

La historia nuestra, caballero (2008-2013), del artista cartagenero Nelson Fory Ferreira, comienza en el Caribe colombiano, aunque se desplazó a Cali y Bogotá para muestras y eventos puntuales. *La historia nuestra, caballero* hace referencia a la letra de la canción «La Rebelión», del cantante Joe Arroyo. Fory Ferreira toma una de sus frases para titular la acción, que consistía en ponerle unas pelucas afro a las esculturas y bustos de los héroes de la independencia. Con este gesto tan simple pero tan potente, Fory Ferreira señala el blanqueamiento histórico que niega y ha negado desde siempre la presencia de los negros en la gesta de la independencia colombiana y en el resto de la historia de esta nación. Las esculturas, retomadas o resignificadas con sus pelucas afros, activaban mediante una acción no autorizada una dialéctica intensa que confrontaba los relatos oficiales con las historias silenciadas.

Como parte de 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].

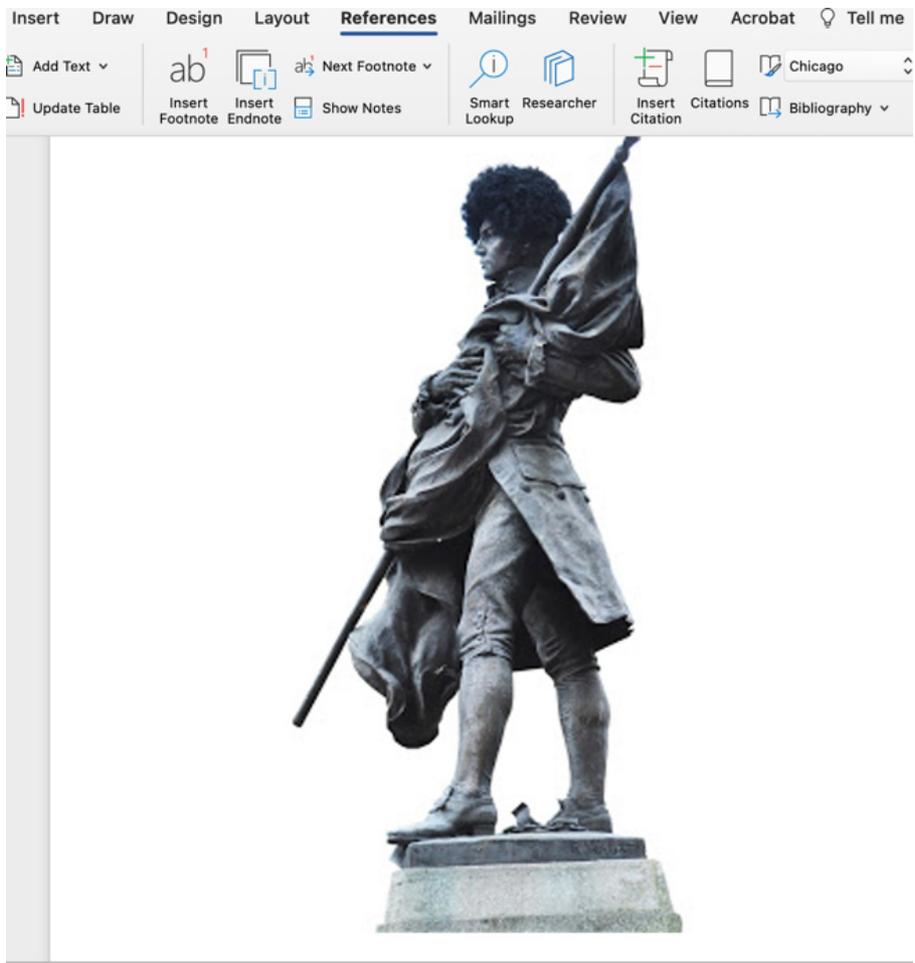
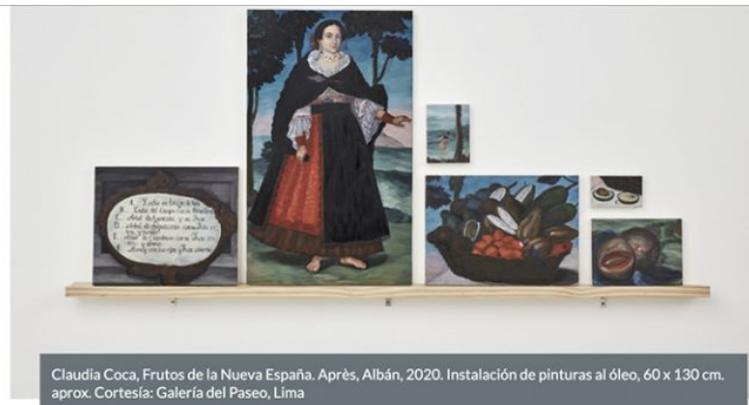


Figura 24
Fuente: [ONTQ](#).

3. Casos de estudio

3.8. Claudia Coca. *Frutos de la Nueva España*

Claudia Coca (Lima, 1970) es una artista visual, docente y activista política peruana. Es conocida por sus autorretratos y su extensa obra temática sobre el racismo, el mestizaje y la revalorización de la autoestima peruana. También es conocida por haber sido parte del grupo fundador del Colectivo Sociedad Civil, agrupación que entre 2000 y 2002 desarrolló una serie de acciones artísticas callejeras con el fin de llamar a un cambio cultural y político en Perú. Fue directora académica de la Escuela de Artes Visuales Corriente Alterna en Lima desde 2011 hasta 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

Fuente: [Arte al día](#).

Extracto del [artículo](#) para el *Washington Post* de Marco Avilés, autor de *No soy tu Chola*, en su diálogo con la artista peruana Claudia 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*. Serie de cuatro dibujos en pasteles y carbón sobre tela. 100 x 68 cm. c/u.

Resumen del anuncio para ArteBa de Claudia Coca, en *ArteBa Special Edition Online Exclusive en 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 título de esta pieza hace referencia a parte del famoso dicho «ver, oír y callar», que en inglés es mucho más específico, ya que nos indica que lo que estamos viendo, lo que no queremos oír y lo que callamos se relaciona con ignorar el mal. Los tres monos de las imágenes son bastante conocidos y representados en películas, literatura, escultura, etc. También existe en España el dicho: «No hay más ciego que el que no quiere ver, ni más sordo que el que no quiere oír». Durante 2013, llegué invitada a Bruselas por unos jóvenes artistas belgas a hacer una práctica en su espacio autogestionado De la Charge, con mi proyecto de investigación urbana *Escuela de Calor*. La metodología de estas acciones y recorridos improvisados y receptivos está basada en tácticas inspiradas por el Movimiento Internacional Situacionista. A la vez, por mi trayectoria y entrenamiento en la danza y *performance*, sucede que, durante estas derivas, puede darse una situación en la que decida plasmar esa situación efímera entre mi presencia, con gestos minimalistas en una postura simple, deviniendo estatua latente, interviniendo así el espacio público. Comencé con estos breves e imperceptibles encuentros con el espacio alrededor de 2008 y he ido registrando estas ocasiones de relación con la materia urbana, la atmósfera del contexto (tanto en conversaciones, como en danza-movimiento y sonido) y capturadas en varios medios, como el dibujo o el vídeo, o también en documentos fotográficos como el que presento, que los dejan fijados el tiempo.

Al llegar al polémico museo africano, enorme y muy imponente, este dejaba en toda su evidencia que era un lugar que conservaba y mostraba el expolio belga hacia África. Al salir, me topé con este monumento a Leopoldo II (a su supuesta gesta heroica, pero en realidad colonial y genocida). Simplemente improvisé y surgieron estas dos poses o posturas, ya que este tipo de trabajo no es una *performance*, ni está planeado. Fue un encuentro tenso, una reacción al entorno que provocaba emociones fuertes y una intervención que dejaba la huella de un comentario: plantearse qué hacemos desde Occidente. Qué podemos hacer o no y, sobre todo, plantear una doble cuestión: ¿Puede o no puede el individuo llamado «blanco» involucrarse en la denuncia del racismo y trabajar como artista, académico o activista en torno a ciertos temas, si desde su piel y su localización pertenece al llamado «privilegio»? Teniendo en cuenta el devenir intenso y contestado que (después de que estas fotos fueran tomadas), en tan solo cinco años de polémica sobre los derechos a trabajar sobre ciertas temáticas, demostró tan solo ser un comienzo, una cosa queda clara: la concienciación y el trabajo activo alrededor de un tema que nos atañe a todas las partes implicadas e interpeladas (desde discursos y teorías que apuntan a una culpabilidad homogeneizada y petrificada del «blanco europeo» de cualquier generación, lugar o tipo) es precisamente positiva para el *field* y para evitar entrar en *loop* repetitivo de reproducción de la historia.



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. Reproducciones de las piezas fotográficas (2013)

Bibliografía

- 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, págs. 479-500). DOI: 10.1080/08905495.2019.1657735.

Webgrafía

- <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/iconoclash>
- <http://www.iconoclash.de/>
- <https://mitpress.mit.edu/books/iconoclash>
- <http://www.galeriadelpaseo.com/viewing-room/claudia-coca-claudia-casarino>
- https://www.youtube.com/watch?v=qgFdtgbLr9w&ab_channel=AlertaRacismo
- <https://eddyromeromeza.medium.com/sobre-h%C3%A9roes-y-estatuas-las-luchas-por-la-memoria-hist%C3%B3rica-9e17abe51>
- <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-8f99b7.webflow.io/>
- «El gran Tour del Franquismo»: <https://www.elsaltodiario.com/memoria-historica/gran-tour-franquismo-guia-no-deberia-existir>

Enlaces de prensa

- https://www.elespectador.com/noticias/nacional/paro-nacional-en-cali-pueblo-misak-derribo-la-estatua-de-sebastian-de-belalcazar/?fbclid=IwAR046KezQYwKpK0uwSp8Qxxi_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/?fbclid=IwAR0gY0dOr1R048Br3CPIaWI8qmiTRScHzzUNRW2RDUR1ctDhjYccPPFbGI8>

<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-note-on-caste-and-anti-racism-c131b075b751>

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

https://www.publico.es/politica/mapa-vergueenza-franquista-perdura-franquismo.html?fbclid=IwAR05lr3v-gBvLKLbMztwVMQghgdTKbg9iaahEesBNnOrylzlIdvi9EV8Yr_U

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

(*) Contenido disponible solo en web.