

Cossos negres en el cub blanc

Autora: Suset Sánchez

L'encàrrec i la creació d'aquest recurs d'aprenentatge UOC han estat coordinats per la professora: Maria Íñigo
PID_00282973

Introducció

1. Localització Afrolatinoamèrica: cossos negres al cub blanc

2. Cas d'estudi: Cuba

3. Exposició *Queloides: Raza y racismo en el arte cubano contemporáneo* (2010)

4. Exposición *Without Masks: Contemporary Afro-Cuban Art* (2017)

5. Exposició *Nada personal* (2019)

Conclusions

Introducció

A partir dels conceptes «zona de contacte» (1991), de Mary Louise Pratt, i «*in-between*» (1994), de Homi K. Bhabha, aquest text proposa un acostament a aquells gestos de l'agència política afrodescendent que han ocupat l'espai del museu, introduint cossos negres, pràctiques culturals i memòries de la diàspora africana a l'interior d'un dels dispositius epistemològics primacials del sistema món modern/colonial de gènere. Es realitzarà un repàs i inventari parcial sobre una sèrie d'exposicions temporals que en els últims anys han plantejat la visibilitat de la negritud i les produccions simbòliques de la diàspora africana en institucions marcades per la colonialitat occidental i el racisme sistèmic de la mirada heteropatriarcal blanca, tensionant la institucionalitat estructural del museu d'art modern i contemporani mitjançant una crítica decolonial localitzada en el context de Cuba.

Volem iniciar aquest text puntualitzant la manera com en les pàgines següents treballarem amb alguns conceptes i categories mòbils dels estudis postcolonials i la teoria decolonial. A partir d'aquests enunciats formularem alguns interrogants cardinals amb els quals intentarem pensar les imatges dels cossos negres que s'han produït en el context d'un grup d'exposicions d'art cubà entorn de l'agència afrodescendent i la diàspora africana en la transició dels segles xx–xxi.

La denominada Cuba postsoviètica és un escenari interessant per pensar els profunds canvis socials i econòmics que van esdevenir a l'illa a partir dels anys noranta del segle passat. Aquestes transformacions estructurals en l'economia del país, després de l'esfondrament del socialisme real a l'Europa de l'Est, van aguditzar les diferències de classe en una societat socialista on el projecte revolucionari que va triomfar el 1959 s'havia proclamat fallaçment com un model ideal de nació basat en la igualtat per a tots els seus ciutadans. El discurs oficial va ocultar la persistència d'un racisme històric com a part estructural del context postcolonial insular. A l'apartat següent explicarem més detalladament com es van produir aquestes modificacions en l'esfera social cubana i l'impacte que van tenir en les precàries condicions de vida de la població en general i en les comunitats afrodescendents en particular. Analitzarem també la manera en la qual les exposicions d'art contemporani, organitzades a partir d'aquests anys per fer visible l'agència de les persones afrocubanes, es convertiren en una plataforma pionera de denúncia sobre el racisme creixent a l'illa, encapçalant el debat pels drets de ciutadania de les persones afrodescendents.

Al llarg d'aquest text, operarem amb el concepte d'*agència* a partir de les significacions de la teoria social contemporània, on el subjecte esdevé un actor social col·lectiu que es constitueix en l'acció política «postidentitat» i es desplaça d'aquells discursos essencialistes en els quals es fixava la subjectivitat com una formació transcendental, inamovible, estructuradora i constituent *per se* (*). L'agència política al·ludeix a la capacitat d'actuar d'un subjecte en comunitat i situat històricament en un marc definit per relacions de poder que el subalternitzen i que prescriuen els seus drets de ciutadania. Agència com a apoderament, competència per decidir, potència d'acció mobilitzadora d'afectes compartits en un context normatiu. Agència com a pulsio contrahegemònica, per revertir un poder que incideix sobre el subjecte dins d'una relació de poder, com a possibilitat d'una pràctica política. El professor de psicologia social José Enrique Ema López argumenta que,

“ «frente a la preeminencia de posiciones epistemológicas ontológicas y políticas neutrales y objetivas, la agencia, en tanto que mediación, nos permite atender a los lugares de enunciación y localizar y comprometernos con ellos como fundamento ético-político precario e inestable para la acción, pero de cualquier manera situado y no neutral.»

Ema López; José Enrique (2004). «Del sujeto a la agencia (a través de lo político)». *Athenea Digital* (núm. 5, pàg. 18). Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, Departament de Psicologia de la Salut i Psicologia Social.

Vegeu també

Anthony Giddens (2000). *La constitució de la societat: bases per a la teoria de l'estructuració*. Buenos Aires: Amorrortu.

Quan parlem d'agència històrica d'una consciència afrodescendent, ens referim a la capacitat de constitució i esdevenir de l'acció d'un subjecte polític que analitza les marques de la seva subalternització en els relats històrics; així com el posicionament crític, la denúncia i la mobilització a la recerca d'un canvi enfront de la prolongació de l'estigma social i l'estereotip de la mirada sobre el cos negre. Al·ludim a les formes d'exteriorització i producció simbòlica que donen veu a aquesta agència en el desmuntatge de les articulacions del racisme en la societat contemporània i a la vindicació d'una herència que es connecta amb la diàspora africana per recuperar la memòria traumàtica del tràfic esclavista com a origen d'una reterritorialització de pràctiques culturals, on el component ètnic és fonamental com a testimoniatge del continu exercici de sotmetiment del cos racialitzat negre; però també al·ludim a la creixent voluntat emancipatòria que va esdevenir l'altra cara de la colonització i la modernitat en espais plurals de resistència organitzada.

El 1993, es va publicar el paradigmàtic assaig *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, del sociòleg anglès d'ascendència guyanesa Paul Gilroy (*). Aquest introduïa en el text una crítica al marc dels estudis culturals, que normalment està circumscrit a operacions de revisió de relats culturals inserits en la lògica de l'Estat nació. Sobre aquest tema, l'argument de Gilroy advertia de les limitacions dels models nacionalistes d'interpretació de la història cultural per comprendre les produccions de l'«Atlàntic negre». Amb aquest concepte històricocultural, Gilroy defineix un cronòtop i un espai geopolític «glocal» (*) marcat per l'emergència de pràctiques interculturals i transnacionals que donaran forma i agència a la diàspora africana.

Identifiquem la diàspora africana com la configuració transnacional de comunitats afrodescendents que posseeixen una experiència històrica i memòria comunes marcades pel trauma del comerç triangular del tràfic esclavista a l'eix Atlàntic (Europa-Àfrica-Amèrica); la violència de l'economia de plantació com a epítom de les relacions de poder del sistema món modern/colonial (*) i de gènere; i la lluita per l'emancipació i els drets de ciutadania dels i les afrodescendents enfront de l'exclusió social, el racisme i el colonialisme intern (*), que va persistir després de les guerres d'independència i l'abolició de l'esclavitud en el continent americà, com a part de l'estructura fundacional dels projectes moderns d'Estat nació.

L'autor argumenta la presència d'una consciència africana transaccional inscrita en les societats occidentals des dels primers moments del tràfic esclavista, que depassa posteriorment els límits de l'Estat nació per situar-se en la intersecció local-global. Això significa la desconstrucció del sentit del negre esclau com a objecte-mercaderia en el trànsit a través de l'Atlàntic i la reconstitució subjectiva d'aquest com a agent de memòria i comunitat cultural, amb consciència política, o almenys emancipatòria, una vegada situat ja en el territori de les colònies.

“ «Gilroy propuso la utilización del concepto de Atlántico Negro como un espacio cultural transnacional en el cual los miembros de la comunidad imaginada no sólo responden a un pasado africano común, sino también a una doble consciencia que los pone en la disyuntiva ontológica de ser africanos, pero a su vez europeos u occidentales en términos culturales.»

Cristián Castro (2010). «Exploraciones para una historia transnacional de la afro-modernidad en América. Chicago i São Paulo, 1900-1940». *Revista de Historia Iberoamericana* (vol. 3, núm. 1, pàg. 36). Madrid.

Un doble vincle amb el qual fer un discurs des d'una postura oposicional i crítica a la modernitat –ja que aquella constitueix el bastiment epistèmic del colonialisme i de l'esclavitud–, però amb una veu i una experiència modernes. L'Atlàntic negre, definit com a espai geopolític, serà el territori en tensió i negociació a partir del qual es constitueix la diàspora africana.

“ «[...] per més modernes que puguin semblar, les pràctiques artístiques dels esclaus i els seus descendents tenen també els seus fonaments fora de la modernitat. La invocació de l'anterioritat com a antimoderna és més que una floritura retòrica constant que lliga l'africologia contemporània amb els seus precursors vuitcentistes. Aquests gestos expressen una memòria de la història anterior a l'esclavitud que pot, al seu torn, fer de mecanisme per destillar i concentrar el contrapoder d'aquells sotmesos a la captivitat i els seus descendents. Per tant, aquesta pràctica artística està, ineludiblement, tant dins com fora de la dubtosa protecció que la modernitat ofereix. És possible analitzar-la en relació amb formes, temes i idees moderns, però porta la seva pròpia crítica inconfusible de la modernitat, una crítica forjada a partir de les experiències particulars que comporta ser un esclau racial dins d'un sistema legal, i que es reconeix com a racional, de treball no lliure. En altres paraules, aquesta formació artística i política ha arribat a gaudir de la seva mesura d'autonomia respecte allò modern: una vitalitat independent que procedeix de la cadència sincopada de les perspectives filosòfiques i estètiques no europees i de les seqüeles de l'impacte d'aquestes sobre les normes occidentals [...]»

La preocupació per la duplicitat sorprenent que resulta d'aquesta posició única (dins d'un Occident ampliat, però no per complet part d'aquest) constitueix una característica definitiva de la història intel·lectual de l'Atlàntic negre.»

Paul Gilroy (2014). *Atlántico negro: Modernidad y doble consciencia* (pàg. 81-82). Madrid: Akal.

A partir d'aquesta condició compartida, Gilroy proposa repensar la modernitat occidental per mitjà de la contracultura de la diàspora africana i el que ell anomena els «modernismes de l'Atlàntic negre», depassant els essencialismes nacionalistes de l'Estat modern i qualsevol etnoessentialisme cultural per comprendre la potència política de pràctiques híbrides, sincrètiques i

multiculturals que donen sentit a la pluralitat de subjectivitats subalternes que habiten en la història de l'Atlàntic negre i que han estat objecte reiterat d'exclusió i marginació en els relats de la nació a les Amèriques i el Carib. Enfront del silenci o la tímida al·lusió en els textos fundacionals de la modernitat al problema central del racisme i l'esclavitud racial com a sustentació del bastiment universal del *sistema de gènere modern/colonial (*)* i l'avenç del capitalisme, el teòric proposa exemples clau de modernismes específics de l'Atlàntic negre en filosofia, literatura i música –mostra eloqüent d'això són: l'obra literària de l'escriptor i polític estatunidenc Frederick Douglass, la cèlebre autobiografia del qual, *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave* (The Anti-Slavery Office, Boston, 1845), es va convertir en un exemple canònic per a la posterior literatura sobre biografies d'esclaus, per la seva descripció vívida de l'esclavitud i esperit abolitionista, alhora que desplegava tots els recursos literaris i del llenguatge propis d'aquest gènere; el cor dels Fisk Jubilee Singers, sorgit a la fi del segle XIX i que va portar els espirituals negres pels Estats Units i Europa; les expressions musicals del jazz i el blues evolucionades des de les sonoritats esclaves en les plantacions meridionals estatunidenques, el calipso a les Antilles o la contradansa a Cuba (*); etc.–, on la irreverència i la crítica a un projecte eurocèntric de modernitat sorgeixen precisament de l'anàlisi de l'esclavitud negra com a lògica d'una raó moderna racialitzada, cristiana, blanca i patriarcal. Si bé Gilroy se centra en el cas anglosaxó, aquesta relació també es farà explícita en la consolidació de la idea de progrés als països de *Nuestra América (*)*.

Per a Gilroy, llavors, la resposta i l'oposició a la modernitat, com a arrel del sofriment de l'esclavitud racial, no es troben en una apel·lació essencialista, d'identitat purista i premoderna, en pràctiques i tradicions d'origen africà, ni en una posició afrocèntrica radical i separatista, sinó en les formes creatives, híbrides, sincrètiques, transculturals i mutables que encarna la resistència epistemològica afrodescendent en el seu esdevenir diaspòric. Sent conscients que aquest forcejament identitari té lloc en una zona intersticial, en la bretxa d'un antagonisme edificat sobre ortodoxos i castrants binarismes: blanc-negre, masculí-femení, hegemonia-subalternitat, alta-baixa cultura, polaritats de classe, gènere, religioses, etc.

«Encara que aquests enfrontaments operen més enllà del sistema apariat/binari i es tornen més complexos i polièdrics, en l'actualitat, segueixen atrapats en una relació antagonista marcada pel simbolisme dels colors, que se suma al poder cultural manifest de la seva maniquea dinàmica central (blanc i negre). Aquests colors sostenen una retòrica especial que ha passat a associar-se amb un llenguatge de nacionalitat i pertinença nacional, així com amb els llenguatges de la “raça” i de la identitat ètnica.»

Gilroy, op. cit., p. 14.

Per aquest motiu, després dels fluxos migratoris incessants que des dels anys noranta s'han incrementat exponencialment sota les condicions d'un nou ordre mundial de postguerra freda, les denominades *zones de contacte (*)* on esdevenien les friccions de la invenció colonial s'han desplaçat, deslocalitzat i atomitzat allí on la situació global fa possible els intercanvis desiguals entre diferents subjectivitats etnorracials. La lingüista i experta en literatures modernes Mary Louise Pratt va definir les *zones de contacte* com a

«espais socials on cultures dispars es troben, xoquen i s'enfronten, sovint dins de relacions altament asimètriques de dominació i subordinació, com ara el colonialisme, l'esclavitud, o les seves conseqüències com es viuen en el món d'avui.»

Mary Louise Pratt (2010). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación* (pàg. 31). Mèxic D. E.: Fondo de Cultura Económica.

L'Atlàntic negre, la producció simbòlica que aplica Paul Gilroy, és la construcció liminal on es gesten les zones de contacte de la diàspora africana, des del seu gènesi en l'esclavisme del sistema món modern/colonial, fins als actuals desplaçaments dels cossos migrants racialitzats cap a les antigues metròpolis del Nord Global. Amb les seves renovades formes d'explotació xenòfobes i la sempiterna colonialitat que arbitra en l'economia política del treball, l'ancià Occident del segle XXI rep així els cossos negres, amb el reactivat racisme de les emergents ideologies d'extrema dreta –encara que no és només un problema assentat en l'espectre polític de dretes– i la connivència dels nacionalismes exacerbats.

Si pensem en les narratives institucionals, els relats historiogràfics i les estructures de visibilitat signades per a la representació cultural dels múltiples altres dins dels marcs museístics històrics del cànon occidental modern sustentat en l'èpica colonial, convenim que han estat les exposicions universals celebrades en el segle XIX i les exhibicions etnogràfiques dels segles XIX i XX els dispositius ideològics que han estat a càrrec de la traducció interessada de les imatges, els objectes, les evidències materials, les restes documentals i les ficcions construïdes sobre els subjectes, cossos i formes de vida colonitzades. Per aquest motiu l'entrada a les sales d'exposicions d'aquestes altres realitats ha estat marcada per arguments colonials i justificacions eugenèsiques de la violència exercida en el tracte i la representació de l'altre, desproveït de qualsevol mena d'agència i subjectivitat sota el prisma

paternalista euroblanc del que és exòtic, de la infantilització, caricaturització, evangelització o suposada civilització de pobles «bàrbars», i en última instància, de la seva radical deshumanització.

Les zones de contacte són compreses, llavors, com aquells llocs i pràctiques en els quals concorren cultures heterogènies i amb divergents maneres d'organització i comprensió històrica del temps i l'espai, així com processos històrics diferents; però que necessàriament o forçosa creen una interacció en el context d'una relació de colonialisme basada en la violència i en una desigualtat radical.

“ «En aquestes zones de contacte colonials [...], ser “l'altre” enfront d'una cultura dominant suposa viure en un univers bifurcat de significació. D'una banda, és necessari definir-se com a entitat pròpia per a si mateix, això és la supervivència. Al mateix temps, el sistema també exigeix que un sigui “l'altre” per al colonitzador.»

Mary Louise Pratt (29 de març de 1996). «Apocalipsis en los Andes: zonas de contacto y lucha por el poder interpretativo» [en línia], conferència al BID, Centro Cultural del Banco Interamericano de Desarrollo, Washington D. C. (núm. 15, pàg. 5).

L'agència política afrodescendent que situa els cossos negres a l'interior del cub blanc, –irrompent en una genealogia modernista en la qual els llenguatges del Romanticisme i de les primeres avantguardes històriques del segle xx van contribuir a fixar codis fetitxistes i estereotips colonials que persisteixen fins a l'actualitat–, fa imprescindible que reprenguem algunes preguntes que Mary Louise Pratt llançava en el seu text paradigmàtic:

“ «Què fan les persones que es troben en l'extrem receptor de l'imperi amb les maneres metropolitanes de representació? Com se les apropien? Amb quins discursos les retornen?...»

Mary Louise Pratt: *Ojos imperiales...* op. cit., pàg. 32.

Aquestes qüestions fan referència a les condicions híbrides i liminals del que Homi Bhabha ha definit com un *tercer espai, in-between* (lloc intermedi), que posa en solfa la dicotomia apariada de l'un enfront de l'altre i qualsevol tipus d'essencialisme en la construcció identitària i la producció simbòlica de l'altre (*). Els interrogants de Pratt són replicats també per Bhabha:

“ «Com es formen subjectes “entre-mig”, o en l'excés, de la suma de les “parts” de la diferència (habitualment enumerades com a raça/classe/gènere, etc.)? Com arriben a ser formulades les estratègies de representació o adquisició de poder (*empowerment*) entre els reclams en competència de comunitats on, malgrat les històries compartides de privació i discriminació, l'intercanvi de valors, significats i prioritats no sempre pot ser dut a terme en la col·laboració i el diàleg, sinó que pot ser profundament antagònic, conflictiu i fins i tot incommensurable?»

Homi Bhabha (2002). *El lugar de la cultura* (pàg. 18). Buenos Aires: Manantial.

Els relats de la nació basats en la idea d'unitat i igualtat han exercit un rol essencial en l'anul·lació del debat racial a Cuba en diferents moments històrics, com a part del monopoli d'un grup social dominant i de l'administració de l'Estat sobre els significats de la nació. El concepte modern de *nació* és interpe·llat des dels marges sota perspectives ètniques, la qual cosa suposa la revisió dels criteris de ciutadania i l'agència de comunitats locals que desxifren les zones de contacte des de les quals han estat pensades i des de les quals es pensen a si mateixes. Estem interessats en aquelles representacions de les agències afrodescendents que interroguen els relats de la nació cubana sedimentats com un tot orgànic i sense fractures en la suposada linealitat històrica del procés d'independència, que una part majoritària de la historiografia produïda a Cuba després del triomf revolucionari situa en l'inici de la Guerra dels Deu Anys el 1868 contra el domini colonial espanyol i que prossegueix fins a 1959, amb la victòria definitiva de la Revolució cubana sobre els successius Governos republicans al servei dels interessos neocolonials estatunidencs. Especialment, perquè les gestes independentistes van tenir la seva cara menys visible en l'acció emancipatòria afrodescendent, que convertiria els esclaus africans i els seus descendents en majoria dins les tropes cubanes. Paradoxalment, aquesta presència majoritària ha esdevingut una nota marginal en la reconstrucció de l'epopeia nacional, i els cossos negres han quedat amagats darrere del mantell teleològic que implica «fer pàtria» en un «socialisme postcolonial al Carib» (*). Les exposicions que comentarem en l'apartat següent han intentat reinscriure aquests cossos en una història inclusiva de l'agència etnoracial afrodescendent, que ni tan sols les ciències socials ni les humanitats han pogut portar al debat públic fins fa molt poc temps. Així, les sales d'exposicions, que depenen del Ministeri de Cultura i supeditades a la política cultural centralitzada del Govern, ocupades temporalment per aquestes mostres, s'han articulats com a espais «intermedis» per a les negociacions dels i les artistes i intel·lectuals afrodescendents enfront de l'Estat (*).

En aquest context, aquest conjunt d'exposicions al qual volem aproximar-nos en les pàgines següents ens empeny a continuar la deriva dels interrogants plantejats per Mary Louise Pratt i Homi Bhabha, amplificant-los amb el nostre objecte d'estudi: Quines imatges dels cossos negres produeixen aquestes exposicions? Quines tensions s'estableixen entre les imatges dels cossos i les subjectivitats negres representades en aquestes exposicions i aquells estereotips alimentats pels productes visuals i imaginaris racistes generats en els mitjans de comunicació, les xarxes socials i la publicitat? Com interpeleen aquests cossos i contranarratives els relats normatius de la nació i les seves construccions de la identitat ideal com a totalitat? Qui porta aquests cossos al cub blanc i en quin lloc d'enunciació se situa? Quines reverberacions tenen aquestes exposicions en l'esfera pública o en quina mesura reflecteixen el malestar i les incerteses d'un entorn social en temps present? Funcionen en efecte aquestes exposicions com a membranes o fissures que fan permeable o travessen l'estreta bretxa oberta entre el carrer i el cub blanc? De quina manera i sota quins arguments són contestats en aquestes exposicions els imaginaris que van configurar la identitat clausurant del subjecte subalternitzat com a negre esclau en la zona de contacte colonial; i com són revisades les imatges historicistes que, a través de l'arxiu colonial, els gravats, els àlbums de viatgers i la pintura costumista vuitcentista van fixar la diferència binària i reduccionista blanc/negre en el paisatge insular? És possible observar en les obres agrupades en aquestes exposicions el que Mary Louise Pratt denomina una «creativitat descolonitzant (*)» que activi processos de resignificació de les identitats, desestabilitzadors de l'ordre i l'herència maleïda de l'epistemologia colonial que ha infectat la nostra memòria històrica? Aquest conjunt d'exposicions porta des del passat els textos que han justificat la violència racista sobre els cossos negres. Treballar amb aquestes imatges i reinscriure-les en el present dimensiona l'anomenat cub blanc com un espai intermedi en el qual posar en tensió els significats d'autoritat política i cultural que han obliterat les agències afrodescendents plurals i interseccionals en el relat nacional.

1. Localització Afrolatinoamèrica: cossos negres al cub blanc



«El análisis del dispositivo expositivo es una guerra contra la amnesia de la historia social del arte que concibe el objeto como producido en un contexto, pero sin dar cuenta de las tramas institucionales y los sistemas de validación curatorial que hacen que unas y no otras obras de arte entren en la gran narración de la historia.»

Francisco Godoy (2018). *La exposición como recolonización. Exposiciones de arte latinoamericano en el Estado español (1989-2010)* (pàg. 25). Badajoz: Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste.

Un recorregut en retrospectiva pel camp de l'art contemporani internacional, des de l'actualitat fins als anys noranta, ens situarà enfront del model global que ha promogut els formats de la biennial, la fira i el museu *blockbuster*, com a ressons postmoderns de les exposicions universals d'ideologia colonial (*). Aquests esquemes de la nova economia de consum visual, que funcionen com a fantasmes neocolonials per a la producció, reproducció i representació simbòlica dels altres sota el capitalisme transnacional postindustrial, han constituït la principal via d'accés de l'art no euroblanc als espais primacials del cub asèptic d'exposicions, a les sales dels grans museus històrics i de l'art contemporani a Europa occidental i els Estats Units. Des de llavors, un dubte recurrent que ha agullonat aquest pretès simulacre en les operacions de legitimació multicultural del museu occidental ha portat a pensar el lloc que ocupen aquestes obres en les mostres permanents i en els relats museogràfics d'aquestes institucions; com s'han exhibit i quins significats han acumulat en el procés d'interpellar les mirades i experiències dels públics; o, per contra, i sent el pitjor dels casos, per què han vegetat a les criptes i els magatzems d'aquests recintes acràtics, segrestades del domini públic com a conseqüència d'intervencions d'hegemonia curatorial i l'administració de la lògica institucional d'una col·lecció.

Pensar les exposicions com a objecte d'estudi historiogràfic permet l'anàlisi epistemològica de projectes de curadoria de diferent naturalesa que conflueixen dins del camp artístic i que se situen en la intersecció entre art, política, societat i economia. En aquest sentit, resultaria pertinent qualificar les relacions de poder que es donen dins del camp de l'art i identificar aquells estaments de la seva estructura que repercuteixen directament en la producció d'aquestes exposicions, els seu abast i la seva visibilitat; com van sorgir i de quina manera van esdevenir aquestes curadores; quins artistes, poètiques, discursos i obres van reconèixer, van legitimar o van excloure. L'última dècada ha llegat notables exemples d'assajos curatorials que han suposat diverses gradacions de visibilitat de l'agència afrodescendent dins de les sales d'exhibicions temporals de rellevants museus i centres d'art en diferents punts d'Amèrica Llatina o Afrolatinoamèrica (*).

2. Cas d'estudi: Cuba

«Negro cubano ¿por qué estás así?
dime hasta cuándo tú vas a caer
y no me digas que no te advertí
si no te levantas tú, por ti nadie lo va a hacer».

Versos del rap *Negro cubano* de Soandry del Río (Hermanos de Causa), un dels exponents més emblemàtics del hip-hop cubà sorgit a la fi dels anys noranta. En l'actualitat, aquest raper és assetjat per les forces de la Seguretat de l'Estat degut a la directa crítica social i antiracista continguda en les seves cançons.

Les tensions que van generar les renovades zones d'exclusió social als anys noranta van ser objecte de contestació en les proposicions artístiques d'un grup de creadors i comissaris que va organitzar tres exposicions emblemàtiques per al debat racial en el territori nacional: *Queloides. Primera parte* (Casa de África, l'Havana, 1997), en el context del Primer Encuentro de antropología de la transculturación; *Ni músicos ni deportistas* (Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño, l'Havana, 1997); i *Queloides* (Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, l'Havana, 1999). Aquests projectes, manifestació de l'agència històrica d'una consciència afrodescendent, van revisar la construcció d'un subjecte subalternitzat i racialitzat com a negre, objecte de la mirada colonial, central en els discursos i les representacions del racisme en l'imaginari popular cubà, les pràctiques institucionals i la història de l'art. Aquestes exposicions mostraven com aquest subjecte racialitzat havia estat invisibilitzat o relegat a zones marginals en els relats de la nació i pel pensament intel·lectual des del segle XVIII (*).

La seqüència de les tres exposicions potser bastaria per afirmar que aquests projectes van ser resultat d'una agència col·lectiva i una negociació entre diferents artistes, curadors i intel·lectuals, que va possibilitar l'articulació d'una denúncia que depassés el marc del que és privat per penetrar el propi centre del racisme social i institucional en les polítiques públiques i en els relats històrics de la nació. La primera pregunta seria: Per què en aquest moment aquestes tres exposicions sense ressò o continuïtat posterior? Però l'interrogant crucial seria llavors: Per què aquestes mostres a penes han tingut l'atenció de la crítica i la historiografia i, no obstant això, circulen en l'imaginari col·lectiu dins del camp artístic, fins a promoure una dècada després una visible seqüela amb l'exposició *Queloides: Raza y racismo en el arte cubano contemporáneo* (Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, l'Havana, 2010), que va retre homenatge explícit a les seves predecessores?

Els afrodescendents a Cuba no volen parlar a través de la veu dels altres. Tenen plena consciència de les jerarquies socials que continuen aferrades a un ordre racial en el colonialisme intern. Saben que el seu discurs resulta incòmode i pertorbador per a un Estat que va proclamar fa més de seixanta anys la igualtat de tots els seus ciutadans. Ells en diuen revolució, però verbalitzar implica treure a la llum, desconstruir el sentit que aquest terme i aquest procés han tingut per a les diferents subjectivitats que conflueixen en l'epopeia nacionalista i que a més s'han atrevit a dissentir d'un model totalitari del subjecte nacional, exterioritzant la seva diferència dins o fora de les fronteres de l'illa.

«Uno de los símbolos más notorios de la vieja burguesía, el elitista Havana Biltmore Yacht and Country Club, se reabrió en 1997. El primer club nacionalizado por el gobierno revolucionario y convertido en un “círculo social obrero” en 1960 fue también el primero en reabrir sus puertas, como en el pasado, a los inversionistas extranjeros y sus aliados en la isla.»

Fuente (2000). *Una nación para todos. Raza, desigualdad y política en Cuba. 1900-2000* (pàg. 462). Madrid: Colibrí.

Aquesta dada és bastant eloqüent i demostra el gir de les estratègies econòmiques i les polítiques socials a la Cuba postsoviètica, abocada irreversiblement a una situació de mercat en el context global del capitalisme transnacional. Mentrestant, el discurs ideològic del règim es troba parapetat en una predicació comunista amb tints de sàtira en no aconseguir equilibrar la suposada igualtat de drets i deures, d'accés als béns i de mobilitat social d'una ciutadania cada dia més colpejada per la crisi econòmica i el sacrifici que suposen les alternatives de subsistència, que el cubà denomina «la lluita».

Però als anys noranta detonen les rèpliques d'un discurs sobre el racisme, no només per les tensions econòmiques, polítiques i socials del context històric, sinó que és imprescindible fer una lectura generacional d'aquest fenomen. Gairebé la totalitat dels artistes involucrats en aquestes exposicions són diplomats del sistema d'ensenyament artístic, de l'Institut Superior de Arte, de l'Academia de Bellas Artes de San Alejandro o de la Facultad de Artes Plásticas del Instituto Superior Pedagógico Enrique José Varona entre finals dels anys vuitanta i principis dels noranta. Enclavaments en els quals des de mitjans de la dècada dels vuitanta

van començar a circular textos teòrics sobre el postmodernisme i literatura diversa sobre els discursos artístics entorn de la representació de la diferència. Es tracta d'una generació de creadors que neix ja en l'etapa revolucionària i en molts casos la seva educació és el resultat de la mobilitat social que conquesta la població dels estrats populars en els ambients rurals i urbans, sense distinció de races. Es tracta llavors d'una promoció de creadors l'existència dels quals ha transcorregut de ple sota l'empremta del projecte social de la Revolució cubana. A diferència dels seus pares, no havien viscut el règim anterior i, per consegüent, les idees d'igualtat i democràcia racial seran omnipresents en aquests joves. Però precisament per estar en possessió d'un «dret» proclamat i repetit des de la infància més primerenca, és també una generació despullada de l'eufòria del canvi i entrenada per reclamar la seva pertinença i legitimitat ciutadana. Una generació que s'obre a Occident i especialment als Estats Units i al llegat de la lluita racial pels drets civils dels afronordamericans, a contrapel de la mirada unidireccional a Europa de l'Est i el bloc socialista anterior a 1989 (*). És potser la generació més colpejada pel racisme quotidià a peu de carrer i la desigualtat galopant en els noranta, que entén que la resistència i el reclam de justícia és un deure cívica, i que l'art és una eina de denúncia important en un sistema totalitari on l'expressió orgullosa de la diferència passa pel control, la vigilància i, en última instància, la censura del XVIII (*).

No obstant això, un dels problemes que van enfrontar tots aquests projectes va ser la solitud, la impossibilitat de ser contestats al mateix temps que passava tot i fins i tot més tard, perquè són molt pocs i aïllats els espais compromesos amb el discurs racial dins del camp cultural cubà. Quin context de representació i diàleg tenen aquestes imatges? Com disposa l'aparell institucional la representació d'aquestes veus? Com s'articula la veu afrodescendent dins de la col·lecció del Museu Nacional de Belles Arts on es duran a terme dues de les mostres que analitzarem? Com responen les publicacions especialitzades a aquestes produccions de sentit? Com es projecta aquesta agència en l'esfera pública i quina transcendència tenen aquestes imatges en la població? Potser aquestes derives de la cultura visual entren en diàleg amb la societat civil i els conats d'oposició al sistema que en els últims anys se succeeixen en tot el territori nacional? Des del punt de vista del lloc i la morfologia en el qual apareixen aquests projectes, inserits en els límits i codis del format d'exposició com a dispositiu modern, i subordinats als règims de visibilitat i instrumentacions de la política cultural cubana, a quins supòsits de colonialitat responen aquestes mostres en el seu tracte amb la institució art?

3. Exposició *Queloides: Raza y racismo en el arte cubano contemporáneo* (2010)

Com avançàvem anteriorment, va haver de passar tota una dècada perquè tornés a plantejar-se a Cuba una sèrie d'exposicions centrades en la problemàtica racial. Més que el contingut d'aquestes mostres i la participació d'un ampli nombre d'artistes residents a Cuba o en la diàspora, que anys abans tenien vetada la seva entrada al país –detall important que brinda testimoni dels canvis polítics a l'illa–, és interessant l'anàlisi del context històric i geopolític en el qual es produeixen aquestes propostes curatorials. És el moment fugaç de distensió en les relacions Cuba-Estats Units que precedeix la sortida de Barak Obama de la Casa Blanca.

Entre els anys 2009 i 2017, els mandats de Barack Obama van suposar una nova era mundial en la visibilitat de la lluita antiracista i per a l'orgull afrodescendent, ja que va ser el primer afroamericà a arribar a la presidència dels Estats Units. El 10 de desembre de 2013, durant els funerals de Nelson Mandela a Johannesburg, Barack Obama i el president cubà Raúl Castro es van saludar i van conversar breument, un gest que va suposar una fita en el viratge de les tensions entre tots dos països (*). Avançant en aquesta cronologia de les relacions bilaterals entre tots dos Governos, el període comprès entre 2014 i 2016 es va denominar el «desglaç cubà». Així es va definir el procés de restabliment de les relacions entre els Estats Units i Cuba després de mig segle de ruptura. El 2015, a la VII Cimera de les Amèriques celebrada a Panamá, Cuba va participar-hi amb grans polèmiques entre la representació oficial i els opositors al règim; no obstant això, es va produir una trobada entre Barack Obama i Raúl Castro. El 2016, el president dels Estats Units va fer un viatge oficial amb la seva família a Cuba en un fet sense precedents, que va ser anticipat en to col·loquial en el seu compte de Twitter amb la frase: «¿Qué bolá Cuba?», expressió d'ampli ús en l'argot col·loquial dels estrats socials més populars (*).

L'historiador Alejandro de la Fuente, establert primer a la Universitat de Pittsburgh i actualment professor al David Rockefeller Center for Latin American Studies de la Universitat de Harvard, va dur a terme el comissariat de dos d'aquestes exposicions itinerants. La primera va ser *Queloides. Raza y racismo en el arte cubano contemporáneo* (*) (Centre d'Art Contemporani Wifredo Lam, l'Havana, 2010; Mattress Factory, Pittsburgh, 2010-2011), en aquest cas amb el cocomissariat de l'artista Elio Rodríguez, aleshores resident a Espanya. I la segona mostra, realitzada amb el suport de la Fundació Ford, va ser *Drapetomanía. Homenaje al Grupo Antillano* (Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño, Santiago de Cuba, 2013; Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, l'Havana, 2013; The 8th Floor Gallery, Nova York, 2014; Cooper Gallery, Harvard University, Cambridge, 2015; Museum of African Diaspora, San Francisco, 2015; The African American Museum in Philadelphia, 2016; DuSable Museum of African American History, Chicago, 2016).

Com es pot veure, totes dues iniciatives curatorials (*Queloides...* i *Drapetomanía...*) arribaven a les sales d'exposicions sota l'auspici de l'acadèmia nord-americana en el clima de relaxació de la política exterior cubanoamericana que va impregnar els últims anys de l'Administració Obama, en una època de reactivació del mercat estatunidenc i d'increment del patrocini cultural cap a Cuba. Mentrestant, el 2015 s'havia celebrat la XII Biennal de l'Havana, l'aparador més gran per a la visibilitat de l'art cubà contemporani, en aquesta ocasió amb una notable presència de curadors, investigadors i agents de l'esfera de l'art estatunidenc que tancarien una agenda de treball i col·laboració amb els creadors de l'illa. Tot això tindria ressons en diferents trobades entre intel·lectuals afrocubans i afronordamericans que se succeïrien en els següents anys (*).



Figura 1. Vistes de les obres d'Alexis Esquivel. Exposició *Queloides. Raza y racismo en el arte cubano contemporáneo*, Centre d'Art Contemporani Wifredo Lam, l'Havana, 2010

Font: Universes.art.

L'obra de l'artista Alexis Esquivel –comissari juntament amb Omar-Pascual Castillo de l'exposició *Queloides I Parte* (1997)–, inclosa en aquesta mostra homenatge de 2010, ha deixat testimoniatge constant d'aquests acostaments entre Cuba i els Estats Units durant l'era Obama, que han marcat també una agenda antiracista que ha repercutit en la reactivació d'accions de mecenatge i intercanvi cultural. Esquivel actualitza la funció narrativa d'un gènere com el de la pintura d'història:

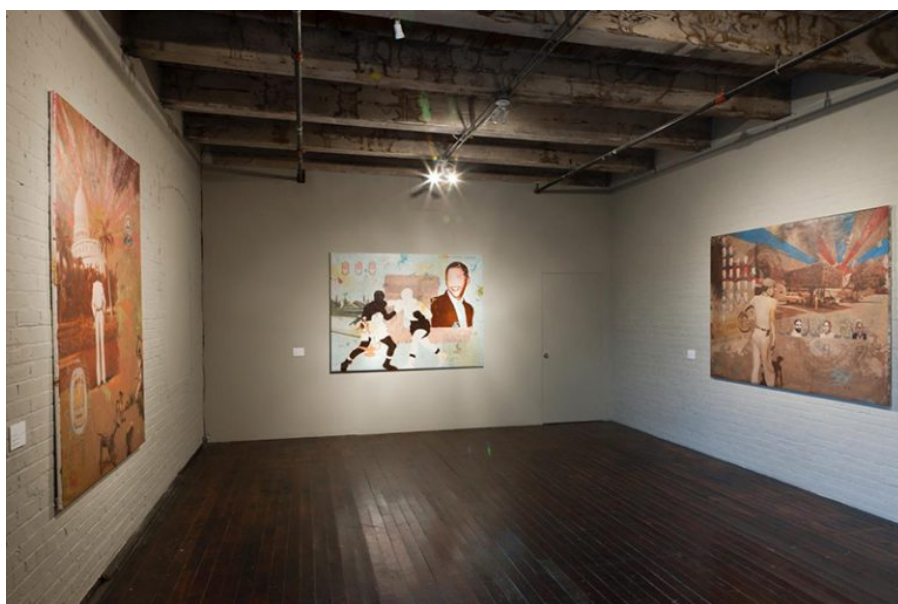


Figura 2. Vistes de les obres d'Alexis Esquivel. Exposició *Queloides. Raza y racismo en el arte cubano contemporáneo*, Mattress Factory, Pittsburgh, 2010-2011

Font: [Mattress Factory](#).

“ «La pintura de historia es codificada como género oficial y espacio performativo de la representación del Estado, interviene en una reconstrucción o recreación mítica del pasado para componer el cuadro de los momentos históricos fundacionales de la nación, del devenir histórico. Al mismo tiempo, estructura un repertorio alegórico por el que se describen los rasgos identitarios del ser nacional, que tipifican a las clases hegemónicas desde las que se orquesta el relato histórico y la representación afirmativa de un sujeto colectivo nacional. La pintura establece la comprensión de la linealidad de la historia, su carácter evolutivo y teleológico. En el cuadro de historia recae la función programática del Estado moderno en su afán propagandístico e ilustrativo del orgullo y las conquistas que justifican la violencia hacia el interior del territorio peninsular y en la expansión imperial trasatlántica, esto es, la colonización. De ahí que historia y geografía sean dos disciplinas que se cruzan en las representaciones de este género. Pero como en cualquier representación positivista lo que significaba una disrupción en la grandilocuencia épica del relato debía ser ocultado, apartado de la mirada, quedaba fuera del canon. Por ello, no es de extrañar que se sucedan durante el siglo XIX español aquellas obras que reflejan los episodios de la

conquista y colonización de América, mientras que apenas existen ejemplos hacia finales de la centuria donde se haga alusión a los procesos de independencia y descolonización en todo el continente; o que en la medida en que la metrópolis iba perdiendo sus colonias, en un presente que abonaba su decadencia como antiguo imperio y potencia europea, la pintura de historia recurriera con más fruición a los pasajes de una gloria pretérita, algo que tiene sus ecos también en la generación del 98. Tampoco sorprende, siguiendo esa lógica, que la producción artística en los emplazamientos coloniales abasteciera de otras imágenes secundarias y complementarias a las narraciones épicas de los lienzos históricos, proliferando el tratamiento de géneros “menores” como el paisaje, la pintura de castas o el costumbrismo.»

Suset Sánchez (2014). «Relatos a contracorriente: la pintura de historia de Alexis Esquivel» (pàg. 18-19). A: *Alexis Esquivel: Memorial Garden*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno.

D'aquestes absències s'ocuparà en part l'obra d'Alexis Esquivel, en un temps on la idea de l'Estat nació és posada en crisi amb més accent que mai pels desplaçaments transnacionals i les formes transfrontereres de múltiples subjectivitats. En un escenari socioeconòmic travessat per la deslocalització global, pels microrelats i les comunitats d'afectes temporals, les imatges d'Esquivel es construeixen en el llenç des de les zones de contacte de les diàspores; però també a partir de la interpellació al passat i al forcejament postcolonial on es creuen les històries d'Espanya, Cuba i els Estats Units; així com els silencis d'una veu subalterna racialitzada en la historiografia cubana. Les derives d'aquest artista per les iconografies mediàtiques de la vida política al començament del segle XXI qüestionen els límits i les omissions en les representacions nacionals. La seva podríem dir que és una pintura postcolonial que s'aparta de qualsevol encàrrec o glorificació i que planteja una interrogació fonamental sobre els fets «històrics» que han de ser pintats avui. Quins esdeveniments són susceptibles de transformar-se en imatge pictòrica en l'actualitat? Quins esdeveniments són potencials motius per ingressar en la retòrica del temps i de la història?



Figura 3. Alexis Esquivel, Ciudadano del futuro (2009)
Font: [Alexis Esquivel](#).

En un recorregut diacrònic sense destinació cap endavant i enrere en la història de la pàtria, una deriva atemporal, ensopeguem amb les incerteses i els silencis que han envoltat l'arquitectura política de la nació cubana. A *Ciudadano del futuro* (2009), Esquivel elabora una espècie de retrat col·lectiu, un atípic quadre de família en el qual reuneix els 23 presidents de la República de Cuba, sense distincions ideològiques ni valoracions, des de Tomás Estrada Palma fins a Raúl Castro. En aquesta obra –que no debades s'apropia del títol d'un dels llibres paradigmàtics sobre la problemàtica racial a Cuba, *El negro: ciudadano del futuro* (1959), de Juan René Betancourt (*)–, no sorprèn comprovar el predomini d'un poder blanc en el passat i present insular que ha marcat l'evolució del racisme des de les seves objectivacions més atroces fins a les subtileteses informals de la discriminació latent en els acudits, les expressions populars i la precarització creixent d'una part de la població afrodescendent a la dècada dels noranta, com a resultat d'una dolarització de la vida. L'obra, a manera de butlleta electoral, completa aquest retrat grupal i historicista amb els rostres que signen un nou temps, una candidatura i praxi política ideològicament plural que redunda en la participació afrodescendent en les

destinacions de la nació, suggerida amb la representació dels retrats d'alguns prominents opositors polítics afrocubeans. Quina cara serà la d'aquest ciutadà del futur el retrat del qual encara s'ha de pintar.

Qui serà aquest ciutadà del futur, qui seran els que compondran el paisatge demogràfic de l'illa després d'un temps prolongat de fugida, d'èxodes escapistes cap a la Florida o de llinatges oposats i nacionalitats mixtes a ritme de visats espanyols. Qui marxarà amb els seus propis passos i a qui arrossegaran els esdeveniments i els rescats internacionals. Quina cara serà la d'aquest ciutadà del futur. Que potser demà s'haurà d'aturar a cada cantonada i proclamar la seva identitat enfront de l'assetjament i la violència policial? Que potser llavors aturar-se a la mateixa cantonada serà un gest afirmatiu i no la resposta condicionada enfront de l'agressió buròcrata i punitiva dels qui criminalitzen els cossos negres? Després d'un segle xx polièdric, en el qual es va institucionalitzar el projecte de construcció d'una nació «per a tots» durant la Cuba republicana, abans i després de 1959, caldria preguntar-se com s'estan negociant en l'actualitat tants ideals sobre autodeterminació, sobirania i independència. Quan una gran part de la població, en un rapt massiu que articula exercicis de memòria al límit, intenta desmarcar-se d'una identitat nacional, alhora que busca la seva herència en la concupiscència del passat colonial, en relats de violacions i sotmetiments, matisats avui per l'oblit i la promesa de la rendibilitat genètica d'un avi blanc asturià, català o canari que permeti reclamar la doble nacionalitat espanyola i un passaport que faci efectiu l'acte d'emigrar. I de nou, ja en les antigues metròpolis, tot el pes de la colonialitat i el racisme tornarà a travessar aquests cossos migrants racialitzats sota les dinàmiques de repetició de la història, les noves formes d'esclavitud i explotació que estructuren les polítiques del treball en el capitalisme global.



Figura 4. Alexis Esquivel, *Mitochondrial Democracy* (2009)

Font: [Alexis Esquivel](#).

Un recurs compositiu semblant s'empra a *Mitochondrial Democracy* (2009). Amb el retrat col·lectiu d'una estructura coral, com una reproducció seriada, l'artista fa anotacions crítiques a la mítica epopeia de la democràcia i el liberalisme que discorre de Washington a Obama. També en aquesta història continua predominant el rostre pàl·lid del poder. Tal vegada per això l'artista prefereix la cautela en els seus comentaris i no clama victòria tan ràpidament en situar un rostre negre dins de la composició, és a dir, en el discurs de la història, donant cabuda a aquesta eterna sospita que s'ha convertit en la base de la seva metodologia per interrogar els relats històrics. Potser per això, a *Smile You Won!* (2010), el rostre d'Obama ha estat blanquejat, s'ha «destenyit» fins al punt que desapareixen les seves faccions. És sabut que, després de la seva presa de possessió, es van mitigar en el debat públic estatunidenc les qüestions referents al racisme, la discriminació i la desigualtat que repercuteixen majorment en les escasses oportunitats d'afroamericans i llatins. De manera que les expectatives del canvi van quedar atenuades per una bufetada de la realitat, que va centrar la seva atenció en problemes aparentment més apressants, com la crisi econòmica. És possiblement en l'esport on s'han donat algunes de les aventures més mediàtiques que han enfrontat l'home blanc i l'home negre. En repassar aquest llenç, protagonitzat en primer pla per la centralitat de dos púgils tractats cromàticament un com el negatiu de l'altre, es recordaran els combats reivindicatius de Jack Johnson. El Gegant de Galveston, després d'enfrontar centenars d'esculls racistes, va aconseguir alçar-se amb el títol mundial dels pesos pesants, per la qual cosa va ser el primer negre a tenir tal reconeixement i el primer que amb perseverança va aconseguir concertar una baralla a la qual prèviament es prohibia accedir als negres. Johnson iniciaria el primer assalt en un desafiament que no acaba, on se succeeixen noms com els de Harry Wills, Jesse Owens, Muhammad Ali, Tommie Smith... Però ni els boxadors del quadre ni el mateix Obama tenen rostres definits, com tampoc s'han esmentat els milers de negres, esclaus o lliberts que van participar en les guerres d'independència a Cuba. Per a la seva identificació ja no n'hi ha prou amb les antigues pràctiques menyspreables del tràfic esclavista i l'eugenèsia que prenien com a segell de garantia de la força de treball les característiques dentals de l'individu.

Apropiant-se de referents cinematogràfics que preconitzen una nova mitologia dins de la cultura de masses, Esquivel adverteix també del creixent fenomen de traducció icònica que constitueixen el cinema i els mitjans de comunicació com a noves fonts historiogràfiques on es recodifiquen les narratives dels esdeveniments històrics. De fet, com explica Esquivel, a *Smile You Won!* les figures centrals del llenç que representen les siluetes de dos púgils són preses de la fotografia que va captar l'instant, el 23 de setembre de 1952, en el qual Rocky Marciano, després d'anar perdent fins al tretzè assalt, assesta un cop de puny fulminant al boxador afroamericà Jersey Joe Walcott, que li serveix per conquerir el títol de campió mundial en la categoria de pesos pesants. Com apunta el mateix artista, és impossible no associar aquesta referència amb la ficció que encarna el personatge de Rocky Balboa a la saga protagonitzada per l'actor Sylvester Stallone, segurament més coneguda per les seves grans audiències. Però les connexions que va articulant aquest creador en la seva obra emergeixen dels enunciats laberíntics més inusitats o informals, sedimentats en les expressions de l'oralitat popular, on es manifesta la violència verbal dels prejudicis soterrats en l'imaginari col·lectiu en relació amb les polítiques de representació de gènere, raça, religió, ideologia, etc. En aquest sentit, Esquivel ens recorda un acudit racista a la Cuba dels anys setanta sobre la baralla entre un home blanc i un altre de negre en plena nit, la qual cosa permetia al negre camuflar-se en la foscor i propinar-li al seu oponent una pallissa forta. Aquest últim, esgotat i sabent-se perdedor, decideix parar la batussa amb argúcia, dient-li al primer: «D'acord, negre, m'has vençut. Somriu, que has guanyat!». Llavors el negre mostra el seu somriure més ampli, satisfet per la victòria. En la penombra, les dents blanques del negre permeten que l'altre el situï i li doni un cop definitiu.



Figura 5. Alexis Esquivel, *Smile You Won!* (2010)

Font: [Alexis Esquivel](#).

Queloides..., com esmentàvem anteriorment, va introduir una rigorosa anàlisi sobre els criteris de pertinença a la nació cubana en clau etnoracial, però també plantejava el problema de la diàspora en sentit polític. Sobre aquest tema, va ser molt important tornar a exposar dins de les institucions havaneres per a una artista cardinal en els discursos situats en la intersecció gènere-raça com María Magdalena Campos-Pons, establerta a Boston des de principis dels anys noranta. Precisament, l'obra en vídeo presentada al Centre Wifredo Lam, *No solo un día más* (1999, versió #2, sense so), va ser un alarit dramàtic en el qual el cos negre de la dona era sotmès a un procés d'emblanquiment cosmètic mentre mastegava un text de denúncia que la feia emmudir. Sobre el seu pit, l'escriptura a la superfície blanquinosa permetia llegir a la pell negra «Pàtria, un parany». Del gest performatiu de l'artista enfront de la cambra emergia la simbòlica denúncia del temps perpetu de la colonialitat i el racisme, congelat en una història repetida, acumulat sobre els cossos negres, capa rere capa de polítiques d'emblanquiment escudades en els pretextos del gresol multiracial i la transculturació.



Figura 6. Vista de l'obra de María Magdalena Campos Pons. Exposició *Queloides. Raza y racismo en el arte cubano contemporáneo*, Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, l'Havana, 2010
Font: Universes.art.



Figura 7. María Magdalena Campos Pons, *No solo un día más* (1999)
Font: [Flickr](https://www.flickr.com/photos/mcampospons/).

En la itinerància de l'exposició a Pittsburgh, l'artista va realitzar la instal·lació *Guardarraya* (2010), una forma poètica d'evocar la memòria colonial de la plantació. L'espectador s'obria pas cap a l'interior de la instal·lació per l'estret passadís que deixen dos murs paral·lels de maons de sucre negre. Aquest passadís estret, que al·ludeix a l'espai lineal entre dos camps conreats al canyar, la *guardarraya*, el camí estret entre dos camps cultivats, marca el perímetre dels uns i els altres, dels subjectes negres sotmesos al règim d'esclavitud i dels amos blancs. Al final del passatge, el sòl cobert de sucre blanc servia com a pantalla a una projecció en diàleg amb un altre vídeo projectat al seu torn sobre el mur de la sala d'exposicions. Se succeïen en bucle les imatges de dues dones, una de negra i una altra de blanca. Els diferents components d'aquest espai construït detonaven la capacitat simbòlica de l'univers industrial del sucre per enunciar les problemàtiques racials que impliquen els processos de transculturació, mestissatge i sincretisme en l'horitzó històric de la colònia. Aquesta obra també incorpora la memòria familiar de l'esclavitud i la diàspora africana, connectada directament a la vida de l'artista, descendent de persones esclavitzades d'origen yoruba i la infantesa del qual va transcórrer a la central sucrera La Vega, situat al municipi de Colón de l'occidental província de Matanzas (*).

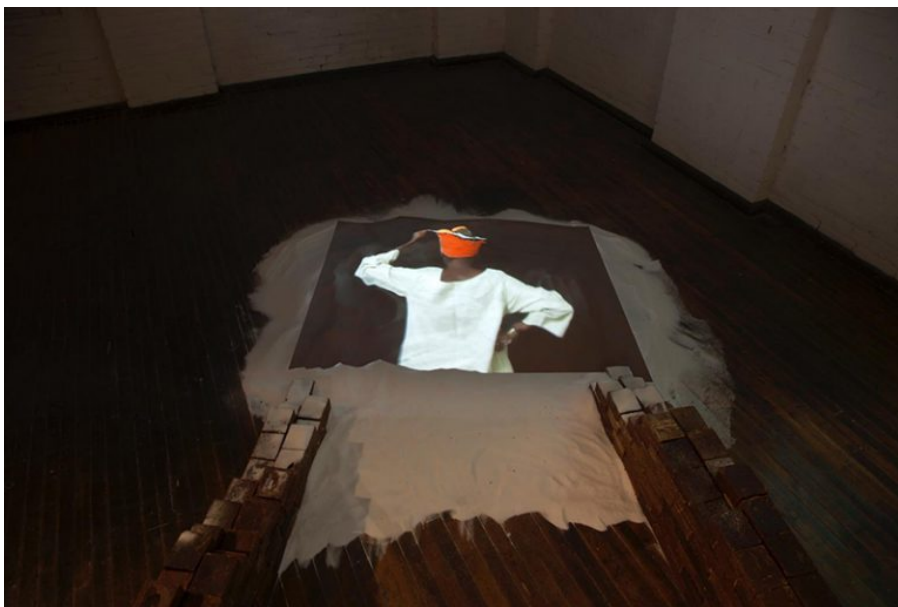


Figura 8. María Magdalena Campos Pons, *Guardarraya* (2010)
Font: [Flickr](#).

L'eloqüència de la imatge gràfica del projecte *Queloides...* a la banderola de l'entrada del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, que reproduïa una obra de René Peña, era prou reivindicativa en un moment de transformacions en els espais de permissibilitat i discursivitat a l'interior del camp artístic cubà. La fotografia a gran escala del cos negre nu de l'artista, amb boina verd oliva i una catana a la mà, onejant a la façana de l'edifici colonial, simbolitzava plenament la impossibilitat de fer callar d'ara endavant la veu d'un subjecte polític cansat del racisme a la societat i les institucions nacionals. Potser, a aquest subjecte li falta mirar cap al relleu generacional i trobar una acció més plural, tant en els llenguatges com en els temes a discutir en les poètiques de joves artistes que podrien haver actualitzat la llista de participants en l'exposició, que en gran manera va repetir la nòmina de les tres mostres de la dècada anterior. Creadors diplomats de les aules de l'Institut Superior d'Art o de la Càtedra Art de Conducta durant les dues últimes dècades, amb interessos i maneres directes d'interpellació enmig d'una realitat social que descriu nous conflictes per a la joventut afrodescendent (*).



Figura 9. Vista de les banderoles de l'exposició *Queloides. Raza y racismo en el arte cubano contemporáneo* al Centre d'Art Contemporani Wifredo Lam, l'Havana, 2010 (esquerra) i a Mattress Factory, Pittsburgh, 2010-2011 (dreta).

Font: [Universes in Universe](#) i [Flickr](#).

Quant a l'exposició *Drapetomanía...*, aquesta va significar un exercici de justícia i reparació de l'oblit de tota una generació de creadors, integrants del denominat Grupo Antillano (*), que va viure el silenciament de les seves poètiques a causa de la seva intenció declarada d'explorar els signes d'identitat etnoracial i espirituals d'origen africà que nodrien la seva realitat com a afrodescendents en una societat del Carib (*).

“«Grupo Antillano fue un movimiento cultural y artístico que prosperó brevemente entre 1978 y 1983 y que articuló una visión de la cultura cubana que destacaba la importancia de África y de los elementos afro-caribeños en la formación de la nación cubana. En contraste con la caracterización oficial de la Santería y de otras prácticas religiosas y culturales africanas como primitivas y contrarrevolucionarias durante el llamado Quinquenio Gris (un período caracterizado por la censura neo-estalinista durante la década de 1970), Grupo Antillano proclamó valientemente la centralidad de las prácticas africanas en la cultura nacional. Para los artistas e intelectuales de Antillano, África y el Caribe circundante no eran un patrimonio cultural muerto, sino influencias vivas y vitales que seguían definiendo el ser cubano [...].

Sin embargo, [...] ni la existencia misma de Grupo Antillano son recordados hoy. Grupo Antillano ha sido de hecho borrado de todos los análisis del llamado «nuevo arte cubano» [...]. Esta exposición [*Drapetomanía...*] pretende recuperar la historia de este grupo y sus importantes contribuciones al arte de Cuba, el Caribe y la diáspora africana. Varios miembros de Grupo Antillano asistieron al Segundo Festival de las Artes y la Cultura de África y el Mundo Negro (FESTAC) en Nigeria en 1977 y veían su trabajo como parte de una conversación diaspórica sobre arte, raza y colonialismo. En su manifiesto fundacional (1978) lo dijeron claramente: “Las Antillas es nuestro medio afín, real... no nos interesan otros mundos”. Los artistas de Grupo Antillano veían su trabajo como parte de una larga tradición de lucha, afirmación cultural y resistencia, eso que un médico de Louisiana del siglo XIX había descrito como una enfermedad propia de esclavos: la drapetomanía. Los principales síntomas de esta curiosa enfermedad eran el impulso irresistible a huir y a escapar de la esclavitud».

En el catàleg de l'exposició, Judith Bettelheim fa una suggeridora anàlisi sobre una altra de les possibles causes de l'ostracisme del Grupo Antillano a la fi dels anys setanta i inicis dels vuitanta, coincidint amb el moment en el qual es llançava a la palestra pública la generació de l'exposició *Volum I* (1981) i els nous llenguatges d'avantguarda de l'art cubà que coparien les exposicions i els segments de visibilitat nacionals i internacionals a partir de llavors, destruint altres pràctiques artístiques vinculades amb nocions acadèmiques o distanciades dels llenguatges de la neoavantguarda (*). Mentrestant, al Grupo Antillano, establert en formalismes d'ascendència moderna, se l'ignoraria per aquest marcat èmfasi de les seves produccions en una consciència afroreligiosa i les polítiques d'identitat de la diàspora africana, vinculants amb la crítica racial. Resulta paradoxal que, alhora que el Govern cubà enviava milers de soldats i joves a diferents punts del continent africà en solidaritat amb els moviments de descolonització,

s'ignorés aquesta matriu de la cultura afrocubana; cosa que explica la centralitat del Partit Comunista de Cuba en la imposició d'un ateisme de tall estalinista durant els anys setanta, que va demonitzar qualsevol forma d'expressió de religiositat popular. A això es va unir l'atenció nacional i internacional concentrada en les noves generacions d'artistes conceptuais i els llenguatges renovadors del panorama estètic, que van eclipsar la pluralitat de pràctiques artístiques que convivia en temps i espai dins de l'illa.



Figura 10. Vistes de l'exposició *Drapetomanía. Homenaje al Grupo Antillano*, Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño, Santiago de Cuba, 2013

Font: [Eugenio Pastó Botta](#).

Un dels valors fonamentals que té aquesta exposició és l'exhaustiu procés de recerca que va acompanyar la seva preparació i la localització i preservació d'un important llegat documental que registra les exposicions, les accions i l'heterogeneïtat d'opcions estètiques nucleades en el Grupo Antillano. Des de les artesanies fins a la pintura més sofisticada, el disseny gràfic, l'escultura i altres manifestacions artístiques donaven compte de l'efervescència creativa dels membres del col·lectiu, així com de la seva intensa participació en l'escena cultural de finals dels anys setanta a Cuba, acompanyant el Ballet Folklórico Nacional de Cuba amb el disseny escenogràfic, de vestuari, de cartells i publicacions. El catàleg de *Drapetomanía...* reconstrueix cronològicament les intervencions del grup en l'ambient artístic cubà d'entre dècades, compilant fullets, fotografies de les mostres, fent un perfil minuciós de cadascun dels seus integrants, contribuint de manera fecunda a un traçat historiogràfic de la rellevància d'aquests creadors i de la seva consciència com a moviment afrocubà per a la història de l'art contemporani a Cuba.

“Como proyecto intelectual y curatorial, *Drapetomanía* propone una mirada alternativa al llamado “nuevo arte cubano” a través del trabajo de artistas que han manifestado una preocupación por temas como raza, historia e identidad. La exposición reevalúa la importancia de Grupo Antillano al proponer una conexión entre ese grupo de artistas y una nueva generación de plásticos cubanos, especialmente aquellos vinculados desde los años noventa con el proyecto curatorial *Queloides...*»

«El Presidente Jimmy Carter visita la galería The 8th Floor, donde se expone “Drapetomanía”» [en línea]. [Cubaencuentro](#), 3 d'abril de 2014.

Ratificant el que ja hem afirmat amb anterioritat, cal comprendre la realització d'aquestes exposicions, així com la seva itinerància en diferents espais culturals i museus dels Estats Units, com a part d'un conjunt d'iniciatives per la restauració del diàleg bilateral amb Cuba, promogudes per la societat civil nord-americana sota el clima d'acostament i obertura del Govern de Barack Obama. En aquest sentit, és ressenyable la visita que va fer l'expresident Jimmy Carter a l'exposició *Drapetomanía* a The 8th Floor, una sala d'exposicions fundada pels col·leccionistes d'art cubà, filantrops i mecenes Shelley i Donald Rubin. Cal recordar, a més, que Carter ja havia viatjat a l'Havana a títol personal l'any 2011 amb una agenda que incloïa el diàleg sobre la millora de les relacions entre tots dos governs i el procés de reformes econòmiques a Cuba, que en aquests anys estava dissenyant Raúl Castro.

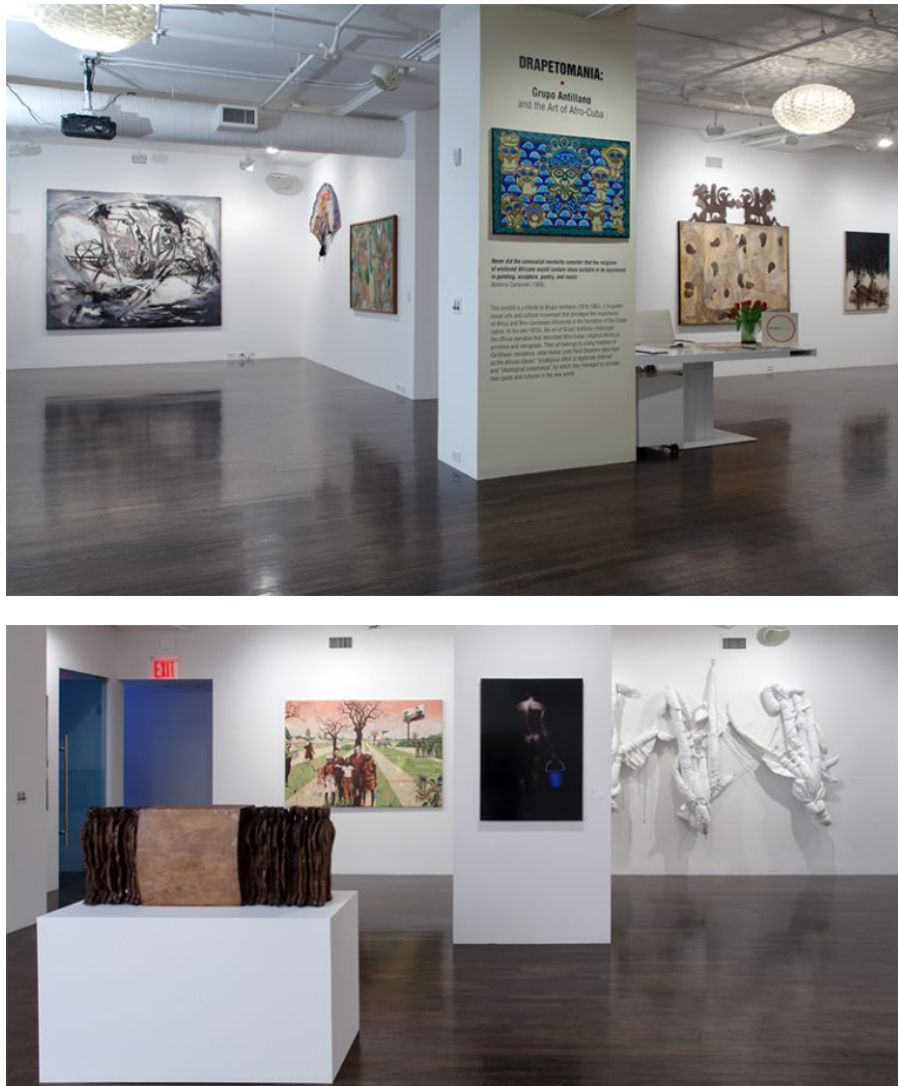


Figura 11. Vistes de l'exposició *Drapetomanía. Homenaje al Grupo Antillano*, The 8th Floor Gallery, Nova York, 2014
Font: [Grupo Antillano](#).

4. Exposición *Without Masks: Contemporary Afro-Cuban Art* (2017)

Un cas d'estudi diferent, però que també s'explica mitjançant els canvis de la condició geopolítica cubana de l'última dècada, és el de l'exposició *Without Masks: Contemporary Afro-Cuban Art* (Johannesburg Art Gallery, Joubert Park, Johannesburg, 2010; Museum of Anthropology (MOA), University of British Columbia, Vancouver, 2014; Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), l'Havana, 2017), amb curadoria de [Orlando Hernández](#) (*). La mostra va exhibir el conjunt d'una col·lecció privada d'art afrocubà pertanyent a un col·leccionista estranger, [The von Christierson Collection](#) (*). A més de celebrar el fet que una exposició d'aquesta índole –que posa el centre de la mirada en pràctiques artístiques amb una evident vocació etnoracial i amb ancoratge en la cultura popular– entrés al Museo Nacional de Bellas Artes, el cor institucional que salvaguarda el patrimoni artístic de la nació, no és possible sostreure's de l'ambivalent negociació que aquesta operació de posada en valor i visibilitat d'una col·lecció particular i la seva organització des d'institucions estrangeres suposa davant les polítiques culturals de l'Estat cubà. En les circumstàncies històriques actuals, en les quals les puixants dinàmiques del capital i el neoliberalisme disputen espais de possibilitat en l'emergent economia de transició a l'illa, aquesta representativitat del col·leccionisme privat en l'esfera pública resulta, si més no, sospitosa i indica cap a on bufen els vents de canvi.

De bracet d'Orlando Hernández, un dels curadors més respectats i amb coneixement rigorós de les expressions representades a l'exposició, *Without Masks...* va assumir el gran risc de posar en el mateix enclavament discursiu, sense fer distincions d'ordre estètic, pràctiques artístiques de diversa naturalesa. D'una banda, es van incloure rellevants exponents dels llenguatges conceptuals i d'avantguarda que s'han succeït en l'escena artística nacional a partir dels anys setanta; mentre que al mateix temps es posava en valor a un conjunt d'autors amb arrelament important en el cultiu de formes creatives nascudes en el si de les cultures populars. La convivència sense fissures de tradició i experimentació a les sales del Museo Nacional de Bellas Artes contribuïa, així, a assenyalar les complexitats enunciatives del signe afrocubà en la cultura nacional i com l'agència afrodescendent travessa zones múltiples de la realitat social i de les instàncies de producció de sentit, des de les comunitats rurals i els barris urbans fins a les acadèmies artístiques.



Figura 12. Vistes de les banderoles de l'exposició *Without Masks: Contemporary Afro-Cuban Art* al Museo Nacional de Bellas Artes, l'Havana (2017)

Font: [Tuyomasayo](#).



Figura 13. Vistes de les banderoles de l'exposició *Without Masks: Contemporary Afro-Cuban Art* al Museum of Anthropology University of British Columbia, Vancouver (2014)

Font: [Tuyomasyo](http://tuyomasyo.com).

Aquests dos projectes, sorgits en la segona dècada del segle en curs –com les exposicions que els van antecedir als anys noranta–, continuen patint limitacions ressenyables en termes museogràfics, degut en gran manera a les condicions econòmicament precàries dels espais on s'han exhibit. No obstant això, cal esmentar alguns punts que signifiquen veritables avenços en l'abordatge expositiu del problema etnoracial i de l'agència afrodescendent a Cuba, a saber, la més explícita interseccionalitat en relació amb els discursos de gènere i la incorporació de dones creadores a la nòmina gairebé exclusivament masculina que va prevaler en els anteriors comissariats. Una altra de les fites fonamentals va ser la ruptura de la relació dins-fora en el traçat de l'esquema de pertinença als criteris de ciutadania i un concepte de nació, que passen per incorporar les veus que des de la diàspora i l'exili permeten complicar la discussió racial. Un assoliment essencial ha estat també la producció de catàlegs il·lustrats, que tenen contribucions molt pertinents d'intel·lectuals, estudiosos i investigadors que ajuden a situar la historicitat del problema racial a Cuba i el rol de l'art contemporani en el debat social i polític sobre el racisme a l'illa. Aquest és un detall primordial que la crisi dels anys noranta va fer impossible per a les anteriors mostres, amb la consegüent pèrdua d'evidència documental sobre les obres i el desenvolupament de les exposicions, dificultant amb això la història d'aquests projectes i la seva cardinal transcendència per a la lluita contra el racisme en la societat i les institucions culturals nacionals.

Ens detindrem a penes en un parell de propostes incloses en l'exposició *Without Masks...*, que des dels seus respectius interessos discursius revelen una posició explícita de contestació i interpellació als imaginaris historicistes de la colonialitat, el moviment

pendular de la qual es desplaça des de l'esfera extraartística fins al centre de la història de l'art colonial, primer, i a les narratives clausuradores del cànon occidental sobre l'art modern, després.

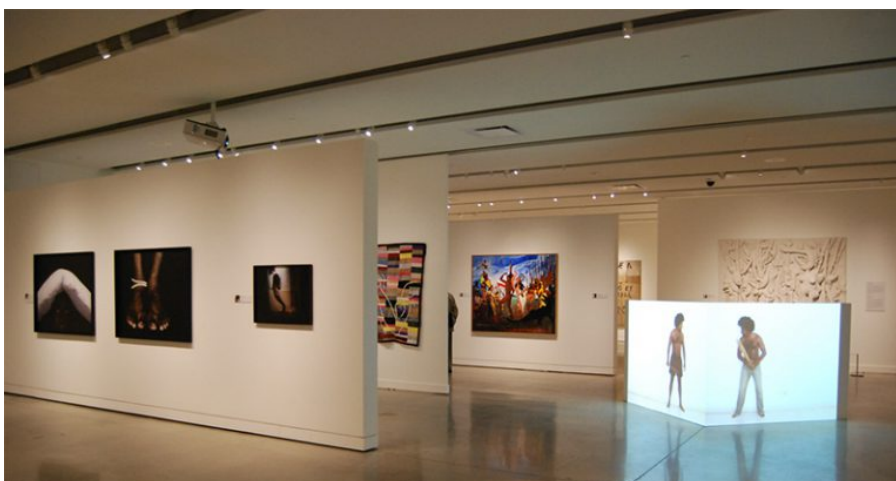
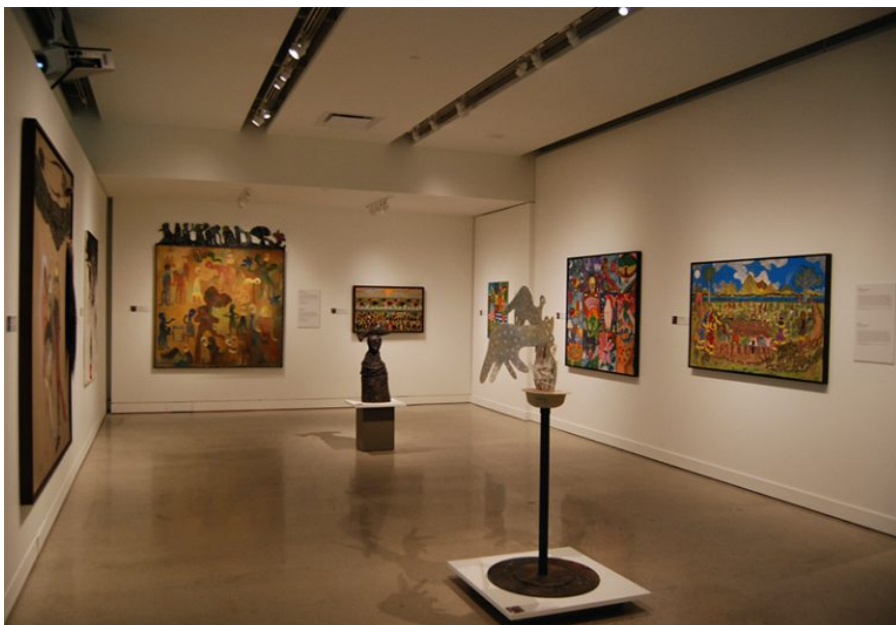


Figura 14. Vistes de l'exposició *Without Masks: Contemporary Afro-Cuban Art* al Museum of Anthropology University of British Columbia, Vancouver, 2014
Font: [Museum of Anthropology University of British Columbia](http://www.museumofanthropology.ubc.ca/exhibitions/without-masks).

Una d'aquestes obres destacades a l'exposició va ser la videoinstal·lació *White Corner* (2006), d'[Alexandre Arrechea \(*\)](#). En aquest cas, els estigmes de la colonialitat eugenèsica revelen les idees que han descrit el cos de l'home negre com una masculinitat amenaçadora per a la normativitat heteropatriarcal blanca: instintiu, emocionalment primari, hipersexualitzat, gandul, irracional, salvatge, animal, inferior..., són adjectius que fan explícita la construcció del cos negre com a objecte del racisme. En aquesta peça, la masculinitat del subjecte negre és reflex d'històrics processos de discriminació on els atributs del mite viril han estat hipertrofiats. Des de la cantonada en la qual la mirada blanca se situa per enjudiciar l'home negre, la intrepidesa, la violència o la valentia que en el subjecte masculí blanc occidental crea la imatge de l'heroi valerós on l'enfrontament en la batalla esdevé signe d'orgull nacional; aquí són invertits sota l'axiologia euroblanca i criolla que criminalitza les subjectivitats afrodescendents en un espectre de conductes marcades per la coerció biopolítica. La posa a l'aguait i sigil·losa del mateix artista Alexandre Arrechea, autorrepresentat al vídeo, traça una peculiar genealogia de l'estigmatització del subjecte afrodescendent objectivat en una mirada on la idea de raça perfila el retrat d'una identitat conflictiva, encarnació de la por colonial a l'altre que evoluciona des de les primeres figures dels esclaus fugitius al segle XIX (*).

L'estratègia d'autorrepresentació per part de l'artista podria funcionar en aquesta obra com a interpel·lació al llegat visual d'una història de l'art que ha exclòs la representació dels afrodescendents. L'excepció serien aquelles imatges carregades de violència i d'una mirada incriminatòria sobre el cos negre dins de la pintura i el gravat colonials, o altres representacions inserides en la lògica etnogràfica de les ciències naturals i socials, habituals en la fotografia de finals del segle XIX i principis del XX. Només cal repassar els textos del primer Fernando Ortiz, influït encara per l'escola de Cesare Lombroso, per advertir el calat de la criminologia positivista en els estudis d'etnologia criminal de l'antropòleg cubà, en els quals se seguien les idees lombrosianes sobre el determinisme ètnic de la criminalitat.

“ «La raza negra es la que bajo muchos aspectos ha conseguido marcar característicamente la mala vida cubana, comunicándole sus supersticiones, sus organizaciones, sus lenguajes, sus danzas, etc., y son hijos legítimos suyos la brujería y el ñañiguismo, que tanto significan todavía en el hampa de Cuba, como significaron en su época los negros curros, hoy curiosos tipos de arqueología criminal cubana.»

Fernando Ortiz (1916). *Hampa afro-cubana: Los negros esclavos. Estudio sociológico y de derecho público* (pág. 12-13). L'Havana, Revista Bimestre Cubana.

Encara en els nostres dies, lamentablement, resulta massa freqüent i rutinària la pràctica racista institucional i l'abús de poder als carrers de les ciutats cubanes, on es repeteixen escenes de violència autoritària sobre els cossos negres. És habitual veure la policia assetjant i exigint identificació a homes i dones afrodescendents, als qui fins i tot se'ls arriba a registrar bosses i pertinences, pressuposant que són delinqüents i sense que hi hagi hagut prèviament la comissió de cap delictes. A això se suma l'instrument repressor que constitueix la denominada Llei de Perillositat, l'aplicació de la qual habilita la detenció i reclusió d'un subjecte sense que aquest hagi incorregut en un acte delictiu, la qual cosa suposa una flagrant violació dels drets humans (*).

El cos en tensió de l'home negre brandant una arma, els músculs contrets i la respiració agitada que anuncien la imminent lluita, el so profund semblant al d'una vàlvula de pressió que alleuja la temperatura acumulada. Tot en l'escena revela un clímax a punt de l'esclat. Per si no fos prou, el tors nu i els peus descalços remetien indefectiblement a aquesta iconografia dels esclaus llegada pels imaginaris de la colonialitat.

“ «El negro es un objeto fobógeno, ansiógeno.»

Frantz Fanon (2009). *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal.

Però potser l'element més interessant en aquesta peça resideixi en la duplicitat especular de la imatge del cos masculí negre: aquesta figura que encarna el signe d'una violència mítica i atàvica en les construccions racistes de la modernitat blanca i criolla. Si d'una banda *White Corner* ens situa críticament davant la discursivitat normativa que descriu el cos no blanc a través de la negrofòbia (*), d'altra banda, sembla convocar la teoria lacaniana de l'estadi del mirall per significar el despertar d'una consciència racial en l'home negre. Potser l'enfrontament d'aquestes anatomies especulars diagrama la noció escindida del mateix cos masculí negre com un subjecte diferent, al qual li és impossible reconèixer en si mateix aquests estereotips amb els quals se l'ha cossificat i patologitzat. La imatge projectada a cada costat de la pantalla com a arquetip de virilitat exacerbada, que traspuja terror i desperta la por en l'altre, és en si mateixa una imatge que d'una cantonada a una altra de la pantalla redunda en un profund sentit d'estranyament.

Possiblement, l'obra mestra de l'art modern cubà és *La jungla* (1943), de Wifredo Lam, que forma part de la col·lecció del MoMA. S'ha dit que *La jungla* és una plantació de canya de sucre, el lloc dels negres esclaus; on aquests habitaven, no obstant això, sense cap sentit de pertinença, perquè el canyar era espai d'explotació, de treball per a l'amo blanc, la terra que pertanyia al poder colonial i on els seus cossos malalts pel fuet i l'esforç eren a penes carn i sang que es barrejava amb el suc de la canya. Però quan Lam va transformar aquesta plantació en Muntanya va trastocar l'ordre colonial i de la realitat, va convertir aquest lloc en una categoria espai-temps deslocalitzada, en una metàfora de la cultura afrodescendent. *La jungla* (la Muntanya) es converteix en un cronòtop que en l'obra de Wifredo Lam condensa l'essència de les cultures afrocaribenyes, la particular manera d'interpretar el que és «surreal» de l'espai Carib i les epopeies d'una història que sempre ha mirat Occident amb la consciència ambigua i especular de reconèixer-se i alhora diferenciar-se, amb un «doble vincle» o una «doble consciència», com indica Paul Gilroy.

D'aquesta energia africana s'apropia Elio Rodríguez en clau postmoderna per comentar amb ironia les pròpies influències europees de Lam. Quan Rodríguez reproduceix detall a detall l'emblemàtic quadre de Lam (*La jungla*, 2008, escultura tova sobre llenç, 238 x 248 cm) i utilitza només el color blanc sobre fons blanc, no podem deixar de sospitar una crítica velada a la instrumentalització que s'ha fet de la figura de l'autor més internacional de l'avantguarda cubana en el circuit nord-americà i europeu de l'art modern i contemporani. A aquesta tendència a l'emblament de l'obra de Wifredo Lam, que passa per la seva definició com a surrealista en certa historiografia, Elio Rodríguez contesta amb la subtil plasticitat de les seves formes toves, amb el blanc sobre blanc que s'ha convertit en eslògan modernista. L'exposició s'erigeix llavors com a «espai intermedi», per discutir i traçar les genealogies legítimes d'uns altres temps, llocs i estètiques modernes que s'insereixen en les produccions de la diàspora africana.



Figura 15. Elio Rodríguez, *La jungla*, 2008
Font: [Elio Rodríguez](#).

5. Exposició *Nada personal* (2019)

Un últim exemple del cas cubà és l'exposició *Nada personal*, inclosa dins del cicle expositiu *La posibilidad infinita. Pensar la nación*, organitzat pel Museo Nacional de Bellas Artes el 2019 en paral·lel a la XIII Bienal de La Habana, coincidint a més amb el V Centenari de la Fundació de la Ciutat (*). Si bé tots els projectes curatorials monogràfics en relació amb el tema racial duts a terme a l'illa fins llavors havien estat fruit de la iniciativa d'artistes i comissaris independents, *Nada personal* és la primera mostra gestada des del si de la institució art a Cuba, a càrrec de l'equip de conservadors del Museo Nacional de Bellas Artes. És important assenyalar que tant aquesta exposició com la seva homòloga *Isla de azúcar* van aprofundir en la genealogia de determinats motius clau en els relats fundacionals de la nació, en els quals emergeix el component etnorracial com a base de les construccions identitàries nacionals.

El suport institucional de totes dues exposicions va redundar en la possibilitat única de treballar la museografia sota una perspectiva diacrònica en la qual l'art contemporani dialogava amb els fons patrimonials moderns i colonials del MNBA, i on es van incorporar també objectes, documents i artefactes d'altres col·leccions institucionals amb la idea de complementar el traçat històric de les mostres i contextualitzar les imatges que contenen. En aquesta concurrència, precisament, es va anar teixint l'ordit d'un relat sobre la colonialitat epistèmica que intervé en les narratives nacionals en l'espai on conflueixen els cossos negres i la indústria del sucre, que té el seu gènesi en el tràfic esclavista i el context de la plantació, per acabar explicant la crisi política, social i econòmica esdevinguda de la violència d'aquesta trobada, les conseqüències de la qual travessen tot el segle xx. Aquestes derives a través de les sales del museu van trencar el tradicional itinerari cronològic amb el qual estaven organitzats els fons d'art cubà, la qual cosa va permetre una lectura més suggeridora dels processos de constitució dels imaginaris nacionals; i al mateix temps treure dels magatzems obres que normalment havien romàs excloses de les narracions museogràfiques de la col·lecció permanent.

Abans preguntàvem com s'articulava la veu afrodescendent dins de la col·lecció del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba. Un repàs a l'organització de les sales permanents precedents a les intervencions radicals en el discurs museogràfic convencional, que van suposar mostres com *Nada personal* e *Isla de azúcar*, apuntaria al caràcter unidireccional d'un relat concebut com a totalitat orgànica, en el qual els temps marcats per la cronologia successiva de les etapes històriques, definides com a «Colònia», «República» i «Revolució», establien talls abruptes en l'economia visual de les imatges, inoculant certa confusió en l'espectador. En aquella museografia, els cossos racialitzats apareixien i desapareixien sense un sentit lògic, mostrant transformacions en les maneres de representació on el racisme i la colonialitat quedaven surant sobre els cossos com un halo fantasmal. Les sales de l'edifici d'Art Cubà del Museo Nacional de Bellas Artes a l'Havana contenen a la seva mostra permanent a penes 940 obres d'un fons patrimonial que supera les trenta mil peces dels llenguatges i mitjans artístics més diversos. L'exhibició està ordenada cronològicament, abastant un període que s'inicia al segle xvii i arriba fins al present; i ha estat concebuda mitjançant quatre nuclis temporals: Art a la Colònia, Canvi de Segle, Art Modern i Art Contemporani.



Figura 16. Senyalística en l'Edifici d'Art Cubà del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba, l'Havana (2014)
Font: Suset Sánchez.

Posem un exemple per il·lustrar a què ens referim quan fem al·lusió a aquests «talls abruptes en l'economia visual de les imatges», o a salts epistemològics que, en aquesta cronologia lineal mitjançant la qual recorrem les sales de les Col·lecció Permanent del MNBA, no permeten l'articulació d'un discurs museogràfic crític quant als règims de producció ideològics de determinades representacions en la història de l'art cubà. Per a fer-ho triarem el motiu de l'*íreme* o *diablito de la Sociedad Secreta Abakuá* (*).

A la museografia del MNBA podem rastrejar la figura de l'*íreme* en els següents quadres i sales de la mostra permanent:



Figura 17. Sala Art a la Colònia (segles XVI–XIX). Víctor Patricio Landaluze, *Día de Reyes en la Habana*, oli sobre tela, 51 x 61 cm (*)
Font: [Museu Nacional de Belles Arts de Cuba](#).

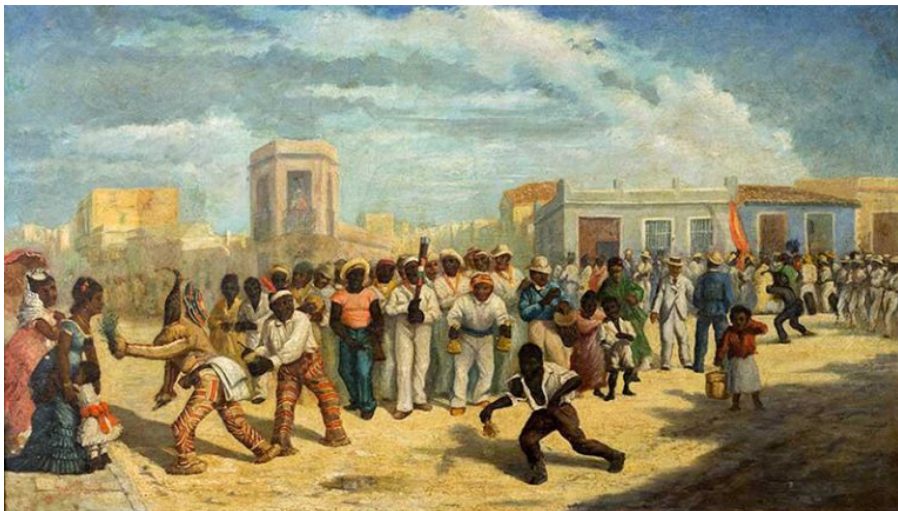


Figura 18. Sala Art a la Colònia (segles XVI–XIX). M. Puente, *Fiesta de ñáñigos*, 1878, oli sobre tela, 32,5 x 55,5 cm
Font: [Museu Nacional de Belles Arts de Cuba](#).

Si en el context rural es donen les tensions frontereres entre l'espai de control colonial que constitueix el sistema de plantació i l'espai de «llibertat» que defineix l'exterioritat de la «Muntanya» i la vida de l'esclau als camps closos, en l'àmbit de les ciutats seran els espais de socialització i persistència de les tradicions, de les diferents ètnies provinents d'Àfrica que fundin els capítols de nació, els que marquin el territori de resistència i negociació de la memòria i la identitat del subjecte subaltern racialitzat a la colònia. És en aquests espais de resistència a la lògica colonial on l'anul·lació identitària que opera en el fet nominatiu del «negre esclau», en oposició a l'«amo blanc», negocia amb pràctiques culturals i religioses d'emascarament i transculturació que ressignifiquen el component ètnic originari. El Día de Reyes, festivitat on operen certs conceptes de carnavalització i inversió dialògica de l'ordre colonial, representa l'esdeveniment de visibilitat d'aquests llaços ètnics i culturals mantinguts durant tot l'any en els capítols de nació (*). És la demostració i exterioritat d'una agència que negocia la condició subalterna de l'africà o dels afrodescendents en l'espai de la colònia, en oposició a la «normalització» i l'emblanquiment practicats amb els processos civilitzadors i d'occidentalització de l'esclau en els contextos domèstics i urbans que demarquen les cases senyoriales. Més important encara, el Día de Reyes es va convertir en un espai i un temps d'exempció del règim d'esclavitud, perquè concedia legalment la «llibertat» als esclaus un dia a l'any en què es commemorava una festa cristiana. No obstant això, la morfologia de la celebració assumia característiques culturals sincrètiques on prevalien rituals i tradicions africanes (*).

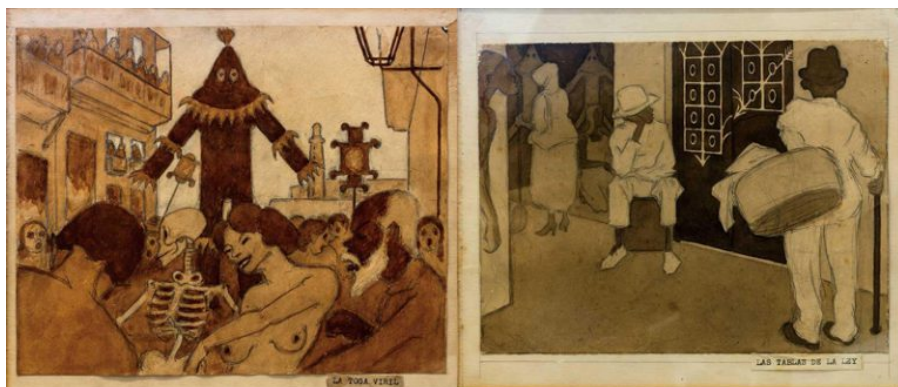


Figura 19. Sala Cambio de Siglo (1894-1927). Rafael Blanco, *La toga viril* i *Las tablas de la ley*, s. a., tinta a l'aiguada sobre paper, 17,3 x 21,5 cm i 16,2 x 20,6 cm
Font: [Museu Nacional de Belles Arts de Cuba](#).

“ “

«Cobra una significación muy especial en los planteles los íremes o diablitos, danzantes enmascarados que hoy constituyen símbolos en el folclor cubano. Son considerados como un elemento simbólico dentro del ritual que representa a la naturaleza. El diablito abakuá es una figura antropomorfa con la cabeza cubierta de un capuchón terminado en punta, el cual solo tiene un par de ojos bordados. Usan una vestimenta de colores vistosos y abigarrados dibujos. En el cuello, rodillas, bocamangas y bocapiés, sendos festones de sogas deshilachada. Colgados de la cintura, varios cencerros de metal que suenan al andar y bailar. En las manos llevan un trozo de caña de azúcar y una rama de “escoba amarga”. Los diablitos se desempeñan en funciones privadas y funciones públicas, rituales y de pura diversión. Todos representan siempre el espíritu de algún antepasado. Ven y oyen, pero no hablan, expresan sus sentimientos y estados de ánimo a través de la gestualidad de sus coreografías. Durante los ritos los íremes permanecen dentro del recinto donde offician las ceremonias secretas.»

«Diablito abakuá (Cuba)» [en línia].

El vestit del *diablito* o *íreme* el porta el dignatari d'una potencia (*) abakuá que oficia els ritus d'iniciació i consagració de places (lloc o jerarquia vitalícia dins d'una *potencia* que ostenta funcions de preservació de les normes rituals i socials de la tradició i la societat). És un objecte fonamental en el culte i posseeix diferents característiques segons els càrrecs que exerceixen les places que els faran servir. Entre les seves moltes funcions durant les processons hi ha allunyar els mals esperits i netejar d'ombres el camí. Resulta bastant sorprenent la descripció precisa que la pintura costumista del bilbaí Víctor Patricio Landaluze fa dels atributs dels *íremes* en el segle XIX. Aquesta minuciositat possiblement es basa en el coneixement de la societat secreta que tenia el pintor, atès que cap a 1872 va ocupar el càrrec militar de regidor de Guanabacoa, emplaçament a l'Havana amb gran presència abakuá.

Ja a la Sala que tradueix els canvis estètics en la transició del segle XIX al XX, destaca com des de la descripció costumista es passa a la crítica social, segons demostren els dibuixos de Rafael Blanco. En aquest sentit, emergiran els prejudicis racials que nodreixen un imaginari que criminalitza la població negra, fonamentalment masculina. Des de l'ambivalència sorgida de la trobada de la violència de l'esclavitud sobre els cossos negres i el paternalisme i infantilització de les persones esclavitzades per part dels amos blancs, passem a observar una reconversió de les operacions de racisme que desplacen a l'àmbit de la criminologia l'odi i la por a l'altre. Havíem reparat amb anterioritat en les contradiccions que fins i tot en un intel·lectual com Fernando Ortiz, pare de l'etnologia i l'antropologia a Cuba i autor essencial per a la comprensió de la cultura afrocubana, s'aprecien en el tractament de les tradicions d'origen africà, fet que és evident, reiterem, en el vessant eugenista dels seus primers estudis, tal com es distingeix en dos textos de 1906: *La inmigración desde el punto de vista criminológico* i *Los negros brujos (apuntes para un estudio de etnología criminal)*. La masculinitat exacerbada com a signe de violència i criminalitat és un estigma que acompanyarà les societats secretes abakuá en l'imaginari popular, i en aquesta idea generalitzada van ser determinants els textos de l'Ortiz criminòleg. Quan Jorge Arche retrata Fernando Ortiz, aquest ja s'havia distanciat en cert punt de les idees lombrosianes, després de publicar el 1940 el text que ha estat considerat la seva obra mestra i on articula el concepte de *transculturació*, sobre el qual tornarem més endavant.



Figura 20. Sala Surgimiento del Arte Moderno (1927-1938). Jorge Arche, *Retrato de Don Fernando Ortiz*, 1941, oli sobre fusta, 86,5 x 71 cm
Font: [Museu Nacional de Belles Arts de Cuba](#).

A l'obra de René Portocarrero s'observa una transició expressiva en la representació dels *diablitos* o *íremes* que realitza cap a la dècada dels seixanta. La gestualitat del traç i el cromatisme tradueixen la força i l'energia de les danses dels *íremes*, que es mouen amb destresa felina, remuntant-se a la memòria de les terres africanes. És la pròpia gestualitat lliure de la pinzellada la que conforma les filagarses o serrells de la tela de sac del vestit ritual. Però també és aquest *diablito* expressionista el que es transformarà en una icona del folklore nacional, convertit en un personatge primordial en el carnestoltes que substitueix durant l'etapa republicana en el segle xx l'anterior celebració del Día de Reyes a la colònia. La voluntat de resistència escenificada mitjançant les congues i comparses d'esclaus i lliberts organitzats en els capítols de nació, que sortien al carrer per celebrar el Día de Reyes durant el període colonial, així com la seva transformació al començament del segle xx en agrupacions de música i dansa constituïdes en els barris més pobres, i les contínues estigmatitzacions i prohibicions que van pesar sobre aquestes expressions de la cultura afrocubana en l'espai públic, són a penes una de les cares d'un complex sistema de concepcions racistes que exerceix la seva repressió sobre els cossos negres que ballen, festegen i modifiquen les seves tradicions ancestrals. No obstant això, aquest relat fragmentari, ordit com a palimpsest mitjançant capes successives de sentit que van reconstruint la memòria de la diàspora africana a contracorrent del que s'ha esborrat intencionadament de la colonialitat, cal traçar-ho en una composició museogràfica on aquestes obres entrin en diàleg. Es requereixen narratives més enllà de la linealitat de les cronologies i dels pressupostos estètics que les orquestrin.



Figura 21. Sala Consolidación del Arte Moderno (1938-1951). René Portocarrero, *Diablito núm. 3*, de la serie *Color de Cuba*, 1962, oli sobre tela, 51 x 41 cm
Font: [Museu Nacional de Belles Arts de Cuba](#).

Les exposicions *Nada personal* e *Isla de azúcar* han fet un crit d'atenció decisiu sobre l'estructura fundacional de l'economia de la nació basada en el monocultiu del sucre i el tràfic esclavista, i la consegüent producció ideològica d'un subjecte subaltern racialitzat encarnat en un cos negre objecte d'un racisme que transcendeix qualsevol idea estanca de la periodicitat historiogràfica. Aquesta transversalitat amb la qual les mostres han sondejat la persistència d'estereotips racistes, que s'infilten en la realitat cubana des del present fins a la colònia, adverteix sobre els models estructurals del sistema món modern/colonial de gènere que romanen en la pràctica en la nostra societat, alimentant el colonialisme intern en les operacions biopolítiques que administren la vida humana i la colonialitat dels imaginaris col·lectius que pesen sobre les identitats en perpètua (re)construcció.

Finalment, és imprescindible assenyalar el llarg i abrupte camí que les exposicions que han discursat sobre el racisme a Cuba han hagut de travessar des de finals dels anys noranta fins ara, desplegant un activisme afrodescendent que s'ha vist obligat a anar empenyent els marges institucionals i de la censura (*). Així mateix, és necessari comprendre la dimensió pedagògica que posseeixen aquestes experiències contra la discriminació racial sorgides en el camp de l'art contemporani i la necessitat urgent de la seva ampliació en altres esferes de la societat cubana. En aquest sentit, es pot afirmar que les arts visuals, i en particular aquestes exposicions organitzades a partir dels anys noranta, així com les poètiques dels artistes nucleats al voltant d'aquestes, han estat pioneres i catalitzadores de la discussió racial cap a altres zones de la producció simbòlica, com la literatura i la música, que gradualment s'han anat incorporant a un debat sobre el racisme a Cuba cada vegada més urgent i necessari, no obstant això absent al cinema i als mitjans de comunicació (*).

Vegeu també

Sobre les derives del debat racial a Cuba, podeu veure:

Diversos autors (2011). «Coordenadas culturales para pensar la racialidad». *La Jiribilla* (dossier, núm. 91, pàg. 3-13). L'Havana.

Diversos autors (maig-juny de 2012). «De esclavo a ciudadano: El desafío de ser negro». *La Gaceta de Cuba* (dossier, núm. 3, pàg. 2-23). L'Havana.

Diversos autors (juliol-setembre de 1996). «El color cubano». *Temas* (dossier, núm. 7, pàg. 4-64). L'Havana.

Diversos autors (juny de 2009). «Existe una problemática racial en Cuba». *Espacio Laical* (dossier, núm. 69, pàgs. 34-51). L'Havana.

Diversos autors (gener-març de 2008). «Otra vez raza y racismo». *Caminos* (dossier, núm. 47, pàgs. 2-33). L'Havana: Centro Memorial Dr. Martin Luther King, Jr.

Diversos autors (2009). «Raza, etnia y Cultura» [en línia]. *Arteamérica* (dossier, núm. 19). L'Havana.

Diversos autors (estiu-tardor de 2009). «Raza y racismo en Cuba». *Encuentro de la Cultura Cubana* (dossier, núm. 53-54, pàg. 39-115). Madrid.

També poden consultar-se els blogs dels activistes i intel·lectuals afrodescendents [Sandra Abd'Allah-Alvarez Ramírez](#) i [Alberto Abreu Arcia](#).

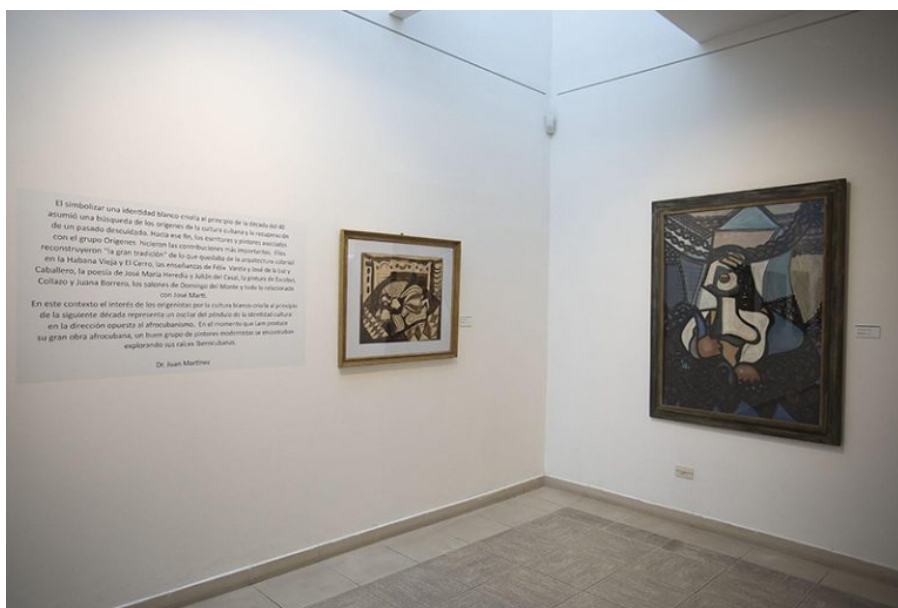


Figura 22. Vista de l'exposició *Nada personal*, Museo Nacional de Bellas Artes, l'Havana, 2017

Font: [Museu Nacional de Belles Arts de Cuba](#).

No obstant això, un exercici de responsabilitat historiogràfica en curadories d'aquesta índole, que intenten diagramar un relat nacional, necessàriament hauria d'advertir sobre les zones disruptives en les quals tots dos discursos s'intercepten per contestar-se i contradir-se. Això succeeix, per exemple, en l'al·lusió que es fa al sorgiment de comunicació (*) i la defensa del component hispà de la identitat cultural cubana en paral·lel a la puixança del moviment afrocubanista que vehicula l'avantguarda cubana encapçalada per Wifredo Lam al segle xx. No obstant això, aquesta dicotomia que s'expressa en l'assaig *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (*) (1940), de l'antropòleg Fernando Ortiz, i que connecta totes dues exposicions a través de la tríada terra-sang-memòria, és a dir, de l'espai de la plantació de sucre com a epicentre i lloc fundacional de la violència sobre el cos negre i la memòria traumàtica de la diàspora africana, sembla ignorar-se en altres episodis successius de la narrativa èpica que persegueixen les mostres. El text paradigmàtic d'Ortiz, que veu la llum després de la depressió econòmica de 1930, defineix el procés de transculturació a Cuba mitjançant l'enfrontament del sistema de producció de dos elements essencials en l'economia insular. La dialèctica se salda amb la «derrota» del sucre en caracteritzar el monocultiu latifundista i l'explotació capitalista com a causa dels mals nacionals: l'herència enverinada de l'esclavitud, el treball temporal, les altes taxes de desocupació durant el temps mort, la marginalitat resultant i un creixement econòmic no sostenible.

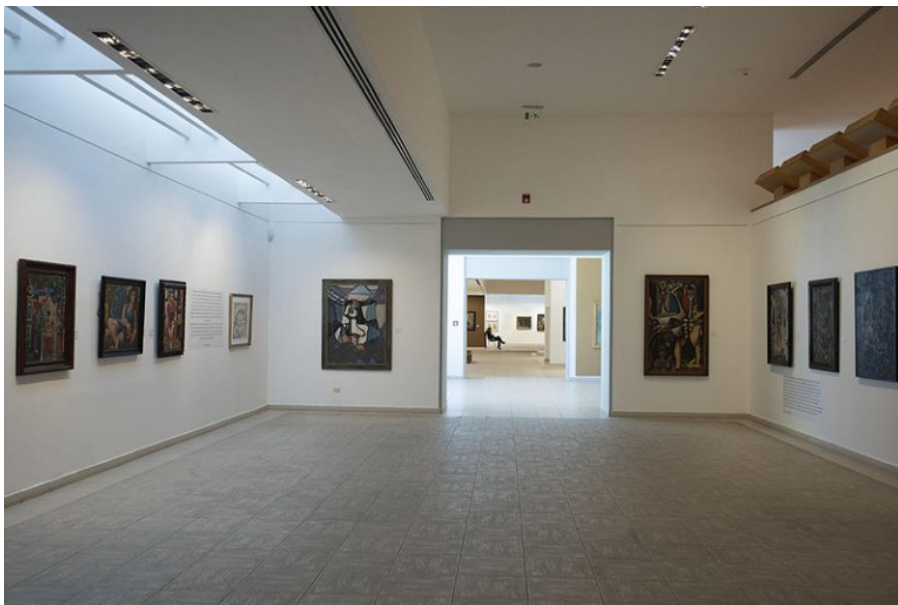


Figura 23. Vista de l'exposició *Nada personal*, Museo Nacional de Bellas Artes, l'Havana, 2017

Font: [Museu Nacional de Belles Arts de Cuba](#).

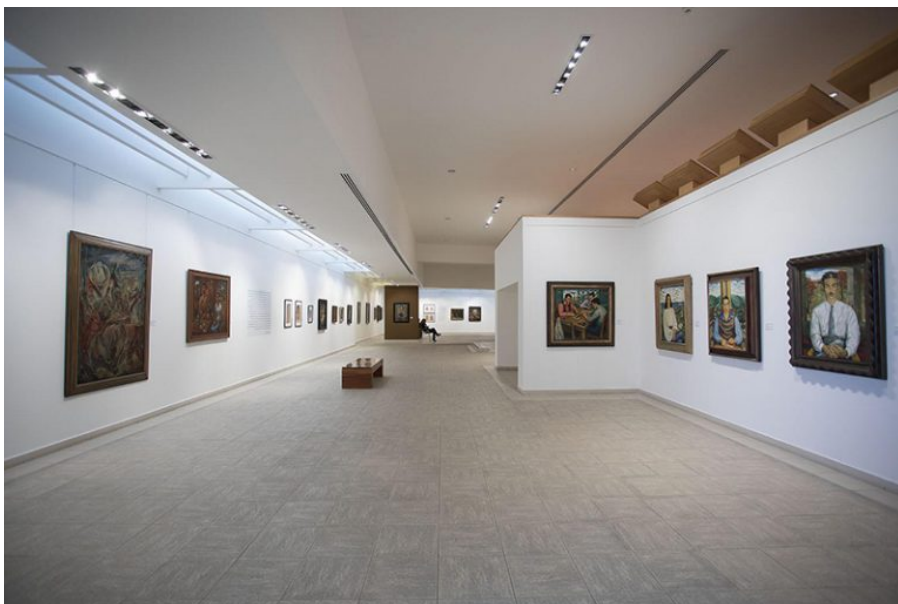


Figura 24. Vista de l'exposició *Nada personal*, Museo Nacional de Bellas Artes, l'Havana, 2017. A la paret de l'esquerra apareix l'emblemàtic quadre de Carlos Enríquez *El rapto de las mulatas* (1938); i a la dreta, una sèrie de retrats de Jorge Arche de figures de la burgesia criolla, intel·lectuals, mecenes, polítics, etc., realitzats entre els anys trenta i quaranta

Font: [Museu Nacional de Belles Arts de Cuba](#).

Precisament, en aquest relat binari que es construeix a les sales d'exposicions que aborden la problemàtica de la dicotomia nacionalista encarnada en la disputa d'una identitat blanca criolla, enfront de la puixança dels afrocubanismes estètics durant el segle xx, es troba una de les limitacions més preocupants de la mostra *Nada personal*. Aquesta visió aparellada ofería una perspectiva reduccionista de processos de reconstrucció més complexos de les memòries i herències en discussió sobre una possible ontologia d'allò que és cubà. El recurs d'enfrontar a la pinacoteca dos murs paral·lels, on la cronologia evoluciona linealment, situant d'un costat rumberes i mulats urbans i de l'altre *guajiros* i pagesos en ambients rurals, resultava si més no una il·lustració literal de les interpretacions perilloses més simplificades del mestissatge resultants de la transculturació.

El que sembla ignorar-se, o amagar-se intencionalment, en el recorregut creuat de totes dues exposicions és la influència del racisme científic i l'eugenèsia occidental de disciplines com l'antropologia, la sociologia i la medicina a finals del segle xix, que poden corroborar-se en els assajos de les dues primeres dècades del segle xx del mateix Fernando Ortiz, com *Los negros brujos* (*apuntes para un estudio de etnología criminal*) (1906) o *Los negros esclavos* (1916), que calaran indefectiblement en la construcció de la imatge del cos negre i en els imaginaris discriminatoris i estereotips que persisteixen fins a l'actualitat. Imatges que competeixen durant tot el segle xx amb l'ideal d'emblanquiment que tanca l'ambivalència de la noció transcultural i que complicaran aquest pretès procés històric «ininterromput» que condueix des de la independència del poder colonial a la triomfant

Revolució cubana. Precisament, l'anul·lació d'aquests cossos mitjançant les polítiques d'emblanquiment que comporta el signe del mestissatge en la idea de nació transcultural (un element present a la majoria dels projectes nacionalistes llatinoamericans) és reemplaçada el 1959, amb el triomf de la Revolució cubana, per l'administració d'aquestes vides en l'anonimat i el cos total del concepte de *poble*, entès com a massa, com a entitat col·lectiva que encarna la nació.

Encara que tímidament i amb un tractament limitat dins de les exposicions, aquests dos projectes curatorials promoguts des de l'interior de la institució artística comencen a reconèixer el rol imprescindible de les poblacions afrodescendents a les guerres i accions per la independència, la mateixa abolició de l'esclavitud i la consegüent previsió per llei dels seus drets com a ciutadans; això els situa com a subjectes històrics, participants decisius en les transformacions socials, polítiques i econòmiques de la història de Cuba. En aquest sentit, la pugna pels drets de ciutadania de les comunitats afrodescendents és una conquesta pròpia i no el regal de la burgesia criolla i les elits liberals, una idea que es va obrint camí a poc a poc en el silenci historiogràfic (*). A contracorrent de la lectura del racisme que els curadors promouen com a «res personal», alguna cosa que transcendeix l'individu per apellar una abstracció entesa com un color de pell o una raça (*), si alguna cosa obliga a confirmar la persistència d'aquestes pauses o silencis en les exposicions, és que qualsevol omissió, per més petita que sembli, és personal i política.

Conclusions

Tot i que encara és insuficient, la gradual intervenció de l'agència afrodescendent en el teixit institucional del camp cultural cubà, des del segon lustre dels anys noranta fins a l'actualitat, ha obert un debat sobre el racisme que s'ha anat estenent a altres esferes de la societat, i ha copat fins i tot pràctiques comunitàries en espais d'afroemprenedoria autogestionats i activisme antiracista en diferents barris i ciutats del país.

Alianza Unidad Racial AUR i Barber's Street Cuban Hip Hop 4c

Un exemple molt interessant en aquest sentit és el d'*Alianza Unidad Racial AUR*, un projecte sociojurídico-cultural que porta una dècada lluitant contra la discriminació racial a partir d'eines legals, l'educació jurídica i la mediació de conflictes, amb l'objectiu de construir una cultura jurídica ciutadana per a la defensa dels drets de les persones afrodescendents. *Barber's Street Cuban Hip hop 4c* és una altra iniciativa comunitària promoguda pel raper, productor i estilista Roberto Álvarez, que intenta conscienciar sobre la construcció d'una identitat afrodescendent basada en el respecte i cura de cànons de bellesa naturals dels cabells afro. Des de 2014 fa intervencions en els barris més populars i desfavorits, on s'organitzen sessions de tallar cabells i els tallers Afrosebrando, per a la cura dels cabells de persones afrodescendents, al mateix temps que es promou la lectura, ja que aquestes cures són gratuïtes i tenen com a únic requisit que cada participant comparteixi un llibre per fomentar la lectura. Les jornades inclouen a més concerts de hip-hop, espais de conversa, etc. (Agraeixo a l'artista i activista feminista Paula Valero la informació sobre aquest projecte).

“ «El distanciament de les singularitats de “classe” o “gènere” com a categories conceptuals i organitzacionals primàries ha donat per resultat una consciència de les posicions del subjecte (posicions de raça, gènere, generació, ubicació institucional, localització geopolítica, orientació sexual) que habiten tot reclam a la identitat en el món modern. El que innova en la teoria, i és crucial en la política, és la necessitat de pensar més enllà de les narratives de les subjectivitats originàries i inicials, i concentrar-se en aquests moments o processos que es produeixen en l'articulació de les diferències culturals. Aquests espais “entre-mig” (*in-between*) proveeixen el terreny per elaborar estratègies d'identitat (*selfhood*) (singular o comunitària) que inicien nous signes d'identitat, i llocs innovadors de col·laboració i qüestionament, en l'acte de definir la idea mateixa de societat».

Homi Bhabha. *El lugar de la cultura*, op. cit., pàg. 18.

Els museus d'art modern i contemporani són dispositius institucionals que responen a les ideologies dels seus comitents. Si pensem en la cronologia del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba, observarem una datació que situa la seva actual funció cap a les dècades dels cinquanta i seixanta, tenint des de llavors diferents etapes en la seva gestió i concepció (*). A Cuba, la institució se supedita directament a la política cultural del país, que ha comprès com una acció prioritària servir els interessos de propaganda política de la Revolució i narrar mitjançant les seves exposicions permanents la història èpica de la nació.

Sigui per respondre al relat nacional des de la perspectiva de la Revolució, sigui per la idea d'igualtat social, o per representar les narratives d'emblanquiment social dels estaments criolls establerts en el poder després de la independència del domini colonial que travessen la història del segle xx cubà, introduir en aquesta institució un debat sobre el racisme en la societat contemporània insular equival a una intervenció radical cap a l'interior del museu. Les seves sales d'exposicions es converteixen, per un temps concret i efímer, en *zones de contacte*, fronteres on s'escenifica la colonialitat present en aquesta mena d'institució patrimonial i per extensió en el teixit social del país. Aquests altres cossos que envaeixen els murs sagrats del museu despleguen amb la seva irrupció les seves pròpies «expressions autoetnogràfiques».

“ «Aquestes expressions es refereixen a instàncies en les quals els subjectes colonitzats [o sobre els quals s'exerceix de manera més directa les violències múltiples de la colonialitat epistèmica] emprenen la seva pròpia representació de maneres que es comprometen amb els termes del colonitzador. Si els textos etnogràfics són un mitjà pel qual els europeus representen per a ells mateixos els seus (usualment subjugats) altres, els textos autoetnogràfics són els que els altres construeixen per respondre a aquestes representacions metropolitanes o per dialogar-hi».

Mary Louise Pratt. *Ojos imperiales...* op. cit., pàg. 35. Les cursives corresponen a la cita original i els claudàtors a l'autora d'aquest text.

L'absència d'exposicions de característiques similars a la història prèvia del museu no és una dada neutral, sinó que carrega tot el llast colonial que hereta la institució d'una permanent voluntat d'emblanquiment en les representacions dels relats nacionals durant tot el segle XX, amb l'omissió o l'ocultació reiterada de les construccions formals i informals del racisme. Per tant, tampoc resulten parcials les operacions de desarticulació discursiva i decolonials que impliquen aquestes exposicions a les quals ens hem aproximat. La pregunta que continua sent pertinent és: fins a quin punt aquests cronòtops que van configurar les exposicions, com a zones de contacte i forcejament de les agències polítiques dels cossos negres, han aconseguit incidir de manera constructiva en una rearticulació de les maneres de representació en les col·leccions i sales del museu de les diferents subjectivitats en pugna per un espai d'enunciació propi?

Han contribuït, efectivament, aquestes exposicions a una política d'exhibició i programació on s'adverteixi una major inclusió i atenció al debat sobre el flagel del racisme en la societat cubana? Han estat aquestes mostres a penes un exercici per complir quotes o jugar amb temes que en les dues últimes dècades han aconseguit notable rellevància en l'esfera pública internacional? I, no menys important, com es transvasa aquest discurs decolonial que ha fracturat la calma assossegada del museu a l'agenda política local i nacional, i a la mateixa estructura administrativa de la institució, a les condicions de visibilitat i agències plurals dels qui hi treballen, moltes vegades en condicions de desigualtat que limiten l'accés i dret a un acte elocutiu amb veu pròpia?

“ «Autores como James Clifford han propuesto considerar los museos y las exposiciones como zonas de contacto, un concepto que sitúa la noción de frontera en el centro del debate [...] Para Clifford, lo que debe reactualizarse no es el encuentro entre los objetos, sino entre los agentes que han participado y siguen participando de este contacto asimétrico, en concreto, entre los conservadores de los museos y los herederos de las comunidades que produjeron los artefactos».

Olga Fernández (2020). *Exposiciones y comisariado. Relatos cruzados* (pàg. 152). Madrid: Catedra.

Precisament, per aquesta urgència que esmentava Clifford en la relació necessària entre els conservadors i garants de la memòria cultural, en el si de les institucions a càrrec de la protecció patrimonial en els contextos nacionals –per ambivalent que ens pugui resultar el concepte de *nació*– i els productors de sentit de les comunitats representades en els seus relats hegemònics, és la raó per la qual resulta tan suggeridora l'última exposició que hem abordat: *Nada personal*, en el seu diàleg amb la mostra paral·lela *Isla de azúcar* (*), totes dues al Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba. Primer, pel desplaçament des de l'àmbit del comissariat independent cap a un discurs que s'embasta des del propi centre de la Institució Art cubana; i segon, pel conjunt de veus plurals i agències que confluiran en aquestes exposicions per contestar des de la diversitat dels cossos i agències afrodescendents les representacions historicistes i racialitzades dels cossos negres.

En la nostra imaginació antiracista, l'assalt polític dels cossos negres al cub blanc hauria de deixar de ser un fet ocasional i sorprenent que despertí interès en reduïts cercles d'historiadors, sociòlegs, curadors i artistes preocupats pels discursos etnoracials i per una construcció historiogràfica decolonial de les pràctiques artístiques i la crítica institucional en el camp de l'art contemporani. Moltes d'aquestes exposicions haurien de deixar de produir-se només en les institucions de les antigues metròpolis colonials i per curadors plens de bones intencions, però encara massa fascinats pel «color local». No apellem a una pràctica del comissariat que fixi la seva exegesi en l'essencialisme etnoracial, sinó a xarxes de col·laboració i solidaritat en les quals les projeccions disciplinàries i de la teoria basteixin ponts a l'agència i l'activisme polític afrodescendent, perquè es normalitzin les dinàmiques museístiques en les quals els cossos negres no esdevinguin objecte de representació en la institució art, sinó que siguin ells mateixos els qui construeixin les institucions artístiques.

(*) Contingut disponible només en web.