**Texto e imagen en el arte afrocubano a partir del Período especial**

Marilyn G. Miller, Tulane University, Nueva Orleans, Luisiana, EE UU

mgmnola@gmail.com

PRIMERAS JORNADAS INTERNACIONALES CUERPO Y VIOLENCIA EN LA LITERATURA Y LAS ARTES VISUALES CONTEMPORÁNEAS

Universidad de Buenos Aires - Facultad de Filosofía y Letras

2, 3 y 4 de agosto 2017

**Resumen:** Después de varias décadas de silencio oficial sobre el tema racial en Cuba, dos muestras grupales de artistas afrocubanos radicados dentro y fuera de la isla han atestiguado a la persistencia de la desigualdad en un país cuyas reformas revolucionarias pretendían erradicar la discriminación basada en el color de la piel. Estas exhibiciones han ofrecido la oportunidad de repensar la actualidad de lo afrocubano desde varias ópticas, incluso como testimonio de la duradera relación entre el cuerpo negro y la violencia en el entorno cubano. Este trabajo examina dos de los artistas claves en estas muestras, Manuel Arenas y Roberto Diago, quienes mezclan géneros, técnicas y medios, frecuentemente enmarcando textos escritos en sus obras. ¿Cuáles son los lazos que establecen estos artistas con la historia textual de la experiencia del pueblo afrodescendiente en Cuba? ¿Qué es el particular peso semántico de un texto incorporado a la obra de arte? ¿Es un mero grafiti o merece otra designación? ¿Cuál es la relación entre mirada y lectura con respecto a nuestra posición como espectadores? Este ensayo invita al lector pensar las particularidades de la palabra presentada en el contexto de la cultura visual de estos plásticos en relación con los legados discursivos y cotidianos de la esclavitud y sus secuelas.

 Las exhibiciones binacionales *Queloides: Raza y Racismo en el Arte Cubano Contemporáneo* (2010-2012) (Imagen 1), y *Drapetomanía: Grupo Antillano y el Arte de Afro-Cuba* (2014-16) (Imagen 2), instaladas primero en Cuba y después en Estados Unidos, ilustran gráficamente el cálido debate que ha emergido en el momento contemporáneo sobre la cuestión de raza en Cuba. Las dos muestras respondieron a varias décadas de silencio oficial sobre el tema en la estela del llamado "Período especial en tiempos de paz". Asociado en particular con la década de los 1990 después de la disolución de la relación de Cuba con la Unión Soviética, la vida diaria en la isla bajo el Período especial fue marcada por graves faltas de comida y otros insumos básicos, faltas que afectaban desproporcionadamente a los cubanos de color. Según el historiador Alejandro de la Fuente, curador de las dos muestras, en medio de esa crisis, "el lenguaje y las imágenes adormecidas del racismo fueron renovados para justificar la exclusión de los cubanos afrodescendientes de los puestos de trabajo mejor remunerados... los noventa fueron testigos de un racismo desfachatado y vulgar que públicamente proclamaba la inferioridad de los negros y los identificaba con todos los males sociales imaginables" (De la Fuente, *Queloides,* 12).[[1]](#footnote-1) En esta realidad constreñida, el arte emergió como el foro principal en que los cubanos podían expresar públicamente preocupaciones sobre raza y racismo que por muchos años habían sido relegados al espacio privado.[[2]](#footnote-2)

 Las dos muestras grupales dan testimonio de la vigencia del racismo en un país que pretendía erradicar la discriminación y la desigualdad racial con una serie de reformas revolucionarias.[[3]](#footnote-3) Y cada una tiene una gran deuda, explícita o implícita, con la gesta interdisciplinaria del Grupo Antillano (1978-1983), un colectivo de artistas, escritores y periodistas en desacuerdo con los cánones establecidos, que se arriesgaron a ellos mismos y su arte al excavar y exponer las raíces profundas de la exclusión y discriminación que caracterizaban la experiencia afrocubana aún después de 1959 (De la Fuente, *Grupo Antillano* 2). Estas exhibiciones pertenecen, por lo tanto, a una "larga tradición de resistencia caribeña y aserción cultural" y forma "parte de lo que René Depestre describió como el 'prodigioso esfuerzo de auto-defensa de los esclavos', su ‘*cimarronaje* ideológico'", para citar uno de los textos que acompañaban las muestras*.*[[4]](#footnote-4) Este trabajo examina cómo dos de los artistas partícipes continúan hoy la resistencia y el rechazo del sistema esclavista y sus legados, reciclando símbolos y mensajes que proceden de los discursos antiesclavistas de siglos 18 y 19.

 *Drapetomanía,* el título de la más reciente de estas muestras, nombra una enfermedad inventada por el médico norteamericano Samuel Cartwright para describir el deseo "patológico" de los esclavos negros de huir de su cautiverio. En su artículo de 1851 titulado “Diseases and Peculiarities of the Negro Race,” (Enfermedades y peculiaridades de la raza negra), Cartrwright culpa a los amos por ser demasiado íntimos con sus esclavos, tratándolos como iguales, y receta como remedios latigazos severos y la amputación de los dedos grandes de los pies para imposibilitar la huida. Neologismo creado para explicar el intento de escape dentro de una lógica de superioridad y supremacía blanca, *drapetomanía* se opone a la noción afrocaribeña de *cimarronaje*. Exhibida en Pittsburgh y Nueva York en 2014 y después en el Museo Cooper en Harvard (Cambridge, MA), *Drapetomanía*  incorpora obras creadas entre 1978-1983, cuando Grupo Antillano era activo, además de obras posteriores que sirven como homenaje a los esfuerzos del grupo.

 *Grupo Antillano, The Art of Afro-Cuba/El Arte de Afro-Cuba* también incorpora una extensiva historia documental de las muestras y correspondencia del Grupo a partir de los años 1970. De hecho, habría que entender las dos muestras no solo como exhibiciones de arte, sino también reivindicaciones de la historia y experiencia actual de los artistas y los grupos que representan. En la isla, estas obras denuncian discursos racistas enraizados y la exclusión o marginalización del sujeto afrocubano, mientras que fuera de la isla, sus puestas en escena también responden al deseo de acceder la subjetividad afrocubana como parte de una experiencia "auténtica" de lo cubano. Los distintos mensajes que transmiten las muestras, tanto en el formato de exhibiciones como los catálogos que las acompañan, nos obligan a acercarnos al tema del racismo como un fenómeno vital, vigente, y transnacional. Su novedosa visibilidad también refleja un aumentado interés en lo afrocubano en mercados locales y globales de consumo. Las dos exhibiciones sugieren muchas preguntas importantes: ¿Cuáles son los regímenes sociales, institucionales, educativos y económicos en Cuba que determinan quién se forma como artista y cómo se forma, cuáles artistas reciben apoyo del estado para su obra creativa, quiénes reciben permiso de exhibir su obra dentro o fuera de la isla, quiénes organizan y sirven de curadores de tales muestras, y quiénes ven la obra exhibida? ¿Cómo se traducen estos cuadros, esculturas, e instalaciones a y en distintos formatos de exhibición y publicación lejos del aparato estatal cubano? ¿Qué bibliografía podemos utilizar para mejor entender estas obras en sus diversos contextos curatoriales?[[5]](#footnote-5)

 El carácter provocador de estas muestras es particularmente evidente en la interacción entre texto e imagen en algunas de sus piezas.[[6]](#footnote-6) Tales obras llaman la atención a la "relación entre lo visible y lo decible, entre muestra y discurso, entre mostrar y contar" (Mitchell, "Word and Image" 51).[[7]](#footnote-7) Son de particular interés algunas obras incluidas en la exhibición norteamericana de la muestra grupal *Queloides,* que apareció en Pittsburgh, Nueva York y el Boston (Cambridge) entre 2010-2012, después de su estadía en Cuba en el Centro Wilfredo Lam. Con obras en distintos géneros y medios de doce artistas (la mayoría de ellos veteranos de las muestras cubanas “Queloides I,” 1997, “Queloides II” en 1999, y/o “Ni Músicos ni Deportistas”, 1997), la versión estadounidense de *Queloides* enmarcaba los temas de raza y racismo en el novedoso ambiente de la gestión de un presidente afroamericano en la Casa Blanca. Se vivía esta nueva visibilidad de la cuestión racial en Cuba también, ya que la muestra inicial de *Queloides* en 1997 era “la primera exhibición en Cuba concebida para tratar el problema de la discriminación racial en la isla,” según Ana Belén Martín-Sevillano (137).

 En *Queloides*, como después en *Drapetomanía*, se destaca la conceptualización de la "raza" como una herida abierta o una patología.[[8]](#footnote-8) El término médico *queloides* se refiere a las cicatrices permanentes que resultan de lesiones en la piel, marcas asociadas en particular con la piel negra. De la Fuenteexplica que el titulo evoca tanto la persistencia de los estereotipos raciales como el proceso de luchar contra el racismo, la discriminación y los siglos de conflicto cultural (“The New Afro-Cuban Cultural Movement” 702). Su uso de queloides como una taquigrafía del problema de raza no es el primero. Una de las imágenes más famosas de esta condición es una fotografía del esclavo cimarrón Gordon en Baton Rouge, Luisiana en 1863 (Imagen 3).[[9]](#footnote-9)

Los abolicionistas usaban la foto de Gordon en el último período de la esclavitud legal en Estados Unidos como una *carte de visite* o folleto que presentaba la evidencia de los horríficos abusos físicos que típicamente sufrían las personas esclavizadas. Tomando en cuenta el retrato de la espalda de Gordon, podemos entender la muestra *Queloides* como un proyecto curatorial que inserta la lucha por la reforma abolicionista en el siglo 21.[[10]](#footnote-10)

 De la Fuente mantiene que las versiones cubanas de *Queloides* se concibieron y se realizaron contra el trasfondo del silencio oficial fosilizado en cuanto a los problemas raciales del Cuba postrevolucionario (*Queloides* 12).[[11]](#footnote-11) Por lo tanto, podemos entender la presencia de los textos escritos en las telas y otras superficies de varias obas de *Queloides* como una consciente respuesta enfática a "ese silencio oficial, sedimentado y fosilizado durante décadas" (ibid). En castellano y otros idiomas, tales mensajes se imponen sobre las narrativas escritas y orales de la historia cubana, Atlántica, y global. El texto escrito es central, por ejemplo, en el cuadro *Cuidado Hay Negro* de Manuel Arenas, creado en tinta y óleo sobre cartón en 1999 (Imagen 4)*.*

Apareciendo por primera vez en la segunda realización de *Queloides* en Cuba, *Cuidado Hay Negro* dialoga a su vez con *Cuidado Hay Perro*, que incluye un aviso similar. En cada una de estas obras, podríamos leer el texto tipográfico tanto como el título como también el mensaje explícito, aún hiperbólico del objeto. Pero también percibimos que en cada obra, ese texto *oblitera* una parte de la figura representada. ¿Cuál es, entonces, la relación entre el texto y la imagen en estas dos obras de Arenas?

 Al colocar una foto del artista al lado de *Cuidado Hay Negro*, queda evidente que habría que tomarlo también como autorretrato. El pintor protagonista sostiene un broche que señala hacia el texto escrito, convirtiéndose también en autor, armado con una herramienta con que puede pintar y escribir. Podemos extender esa interpretación intermedial más todavía: ¿el broche también se representa como una arma? Su tablero de paleta es solo otra herramienta de expresión, o es también un escudo con que el artista negro puede defenderse? Al mirarlo de cerca, podemos ver que ese último implemento también sirve como superficie en que escribir, ya que escondida(s) en las pinceladas de pintura, encontramos la(s) palabra(s) "por qué" o "porque". ¿Cómo debemos entender este segundo texto "menor" de *Cuidado Hay Negro*? ¿Pregunta el negro por qué sigue siendo tratado como un objeto de temor, de la misma manera que avisamos de un animal rabioso? O contesta, el texto secreto que debemos tener cuidado del negro *porque* es un artista?

 Arenas explota estas ambigüedades en *Cuidado Hay Perro* también (Imagen 5). En este caso, sugiere asociaciones más directas entre la figura representada, armada con un machete, y un perro (el del cual debemos tener cuidado). La coloración del torso del hombre parece convertir su piel en la de un animal, en un pellejo. ¿El artista así muestra la animalización con que se ha retratado el sujeto negro en Cuba históricamente, a pesar de una retórica revolucionaria que mantiene haber triunfado sobre el colonialismo y el racismo? ¿O es que el protagonista, y por extensión los que miran el cuadro en el momento contemporáneo deben cuidarse de los perros de la misma forma que hacían los cimarrones en la época de la esclavitud? Sin duda, hay que leer *Cuidado Hay Perro* como un intertexto con la obra decimonónica *Cimarrón luchando con perros* de Victor Patricio Landaluze (Imagen 6). En su obra, Arenas actualiza la necesidad del cimarrón de huirse, de ejercer cautela y auto-defensa, si va a sobrevivir.

 *Cuidado Hay Perro* también tiene un mensaje secundario. En el fondo del cuadro, se puede divisar la frase, escrita en tinta roja, “Debe esperar un mejor momento. Como "Por qué (?)" o "Porque," esta frase también se puede interpretar de varias formas. De la Fuente cree que “Debe esperar un mejor momento” se refiere a la idea común en el discurso nacionalista antes y después de la Revolución cubana que los negros deben ser pacientes y esperar las condiciones ideales para actuar y movilizarse, aún si este momento nunca parece llegar (“The New Afro-Cuban” 705). La fecha de la creación de la obra, 1999, nos remite a la terrible hambre y escasez que caracterizaba la primera década del Periodo especial, en que esta admonición a la paciencia, a la no acción hasta mejorarse la situación, resonaba al hartazgo en la isla, si no para todos los posteriores espectadores no cubanos. La identidad del sujeto singular en tercera persona de *debe esperar* está abierta; por lo tanto, el espectador tiene que preguntarse: ¿es una admonición dirigida a la figura retratada, o a él mismo? ¿Este mensaje escondido, casi subterráneo, se debe tomar como un aviso, un denuncio, o un aliento?

 La obra *CARNE DE IDENTIDAD*, también de Arenas (Imagen 7), usa de la misma manera texto e imagen para explotar una pluralidad de significados posibles. Al emplear únicamente letras mayúsculas, Arenas le obliga al espectador pensar la posibilidad de leer la palabra *carné*, (carné de identidad, por ejemplo), o *carne* (carne de res, o carne y hueso). De esta forma, cuestiona el lugar del cuerpo en sagrados emblemas y símbolos la representación histórica de la identidad, como el escudo oficial (Imagen 8).[[12]](#footnote-12) Arenas reconfigura el escudo en relación con la "carne" del cuerpo masculino afrocubano, cambiando el ramo al lado izquierdo por un pene negro largo y enrojecido en la punta, y sustituyendo testículos por el emblema en el fondo del escudo. Así, *CARNE DE IDENTIDAD* reconoce el estereotipo de la hipersexualidad del afrocubano, un discurso que sirvió durante la esclavitud para reducir a ese sujeto en semental, y enfatiza la problemática relación entre el cuerpo afrocubano y los cargados símbolos y pretensiones de la nación.[[13]](#footnote-13) Estas apéndices carnosas enmarcan la cara oscura que nos mira desde el centro de la obra, reclamando el lugar del individuo afrodesciendiente en la iconografía de la nación, y señalando su invisibilidad crónica en la comunidad imaginada. En la parte superior del cuadro, la gorra roja con la estrella blanca, que históricamente fue símbolo de los que habían conseguido su libertad, ha sido presentado en negro.

 Otra obra de *Queloides* que llama mucho la atención por su incorporación de texto es *Cuba sí* (2002), de Juan Roberto Diago (Imagen 9).

Aquí podríamos argumentar que la imagen se constituye enteramente de texto. Una voz implícita reclama una identidad nacional y una identidad racial pura con las palabras y signos “Cuba Sí,” “negro,” “100 %,” and “mi historia.” Al incorporar estos elementos textuales en un entorno extra-tipográfico intensificado por la textura tosca del yute, el artista aumenta el peso, color, y multidimensionalidad del mensaje. Diago era muy exigente en cuanto al yute usado, escogiendo como superficie solo los sacos de café del continente africano.[[14]](#footnote-14) Ha permitido que el óleo usado "sangre" para que el mensaje parece manchado, borrado, o aún dañado, sugiriendo una vez más una herida o lesión, un queloide textual, quizás.

 Diago así pone en tela de juicio -- literalmente -- la retórica oficial de la unidad nacional en una democracia racial, situando su texto en un ambiente tactil de aspereza y derrame. Cuestiona simultáneamente los discursos del mestizaje, el triunfo revolucionario, y aún la sociedad postracial al poner en negrita -- literalmente --- la palabra “**JODIDO.**” Al asociar la condición de la negritud, y aún la cubanidad con la de ser jodido, Diago desconfía de los logros revolucionarios en cuanto a la cuestión racial. Reabre, por lo menos implícitamente, un diálogo con Nicolás Guillén (1902-1989), el Poeta Nacional y el celebrado campeón de la *negritud* en Cuba.[[15]](#footnote-15) La declaración de una negritud total, cien por cien, afirma la afrocubanidad a la vez que rechaza la elaboración de Guillén de un *color cubano* mulato que fortuitamente incorporaba blanco y negro.[[16]](#footnote-16)

 *Cuba sí* dialoga con otras obras de Diago como *España, devuélveme a mis dioses* (Imagen 10), otra pieza en que el título proclama el mensaje escrito en el yute con una tipografía parecida a la de Cuba sí.[[17]](#footnote-17) En "Difícil no es / ser hombre / es ser/ NEGRO", la condición negra es inscrita de manera insistente, sirviendo como un verso final o pie "quebrado" al resto del texto. El orden inusual de las palabras (*Díficil no es* en vez de *No es difícil*) y la falta de puntuación defamiliarizan el mensaje, haciendo posible una lectura de sus distintos elementos, como por ejemplo, "Ser hombre es ser NEGRO". La historiadora de arte Suset Sánchez, una cubana que ahora vive en España, utiliza esta obra de Diago para ilustrar un ensayo sobre la presencia de las voces afrodescendientes en el arte contemporáneo afrocubano en la diáspora, aunque Diago todavía vive en Cuba. Para Sánchez, obras como ésta reconstruyen un Atlántico negro dentro de una "diáspora de diásporas," es decir, Cuba como el producto de la diáspora africana que se multiplica en otras diásporas mientras sus ciudadanos continúan a salir de la isla.

 A veces, la inserción de estas obras en un contexto extranacional, como ocurrió con las exhibiciones en Estados Unidos, inspira a los artistas s tomar prestado de los idiomas e historias de los países anfitriones. En la instalación de 2010 de la obra 2010 *Respiración artificial* de Manuel Arenas (Imagen 11), se re-presenta el reclamo abolicionsta , “Am I not a man and a brother?” (¿No soy un hombre y un hermano?) para públicos contemporáneos. Esta frase fue usada por Josiah Wedgewood en un medallón antiesclavista de 1787 (Imagen 12), conocido como *The Kneeling Slave* (El esclavo arrodillado). La obra de Wedgewood se basa en un cuadro de otro *kneeling slave* en que la figura se enmarca entra palmas que sugieren un fondo caribeño (Boulukos 16-17). George Boulukos incluye esa pieza en su estudio *The Grateful Slave*, notando que ofreció a los que luchaban por la abolición la esperanza que los ex-esclavos fueran sumisos y agradecidos por sus esfuerzos (16). EL reciclaje del texto emblemático por parte de Arenas en un instalación casi "vacía" presenta nuevos interrogativos. *Respiración artifical* desacopla "Am I Not a Man and a Brother" del esclavo arrodillado y su entorno caribeño, poniendo el texto en un formato de letras blancas en relieve sobre una superficie blanca, al fondo de la instalación.

 La figura humana Arenas relega a un pequeño retrato (¿fotográfico?) apoyado contra una pared lateral, en que vemos la cabeza y espalda de un hombre no identificado. Este sujeto no es el del siglo 18 o 19, el de "Am I Not a Man and a Brother?" y aquí no hay nada para asegurarnos del carácter sumiso y agradecido del afrodescendiente, aunque sea beneficiario de la celebrada "erradicación" del problema racial en Cuba. Las huellas en formas de pulmones en la camisa blanca del sujeto nos devuelven al título de la obra, sugiriendo, quizás, que su *inspiración* depende de soportes artificiales.

 *Respiración artificial*, como las otras obras eaminadas aquí, nos deja con incertidumbres interpretativas productivas, a pesar de los usos de textos escritos. ¿Cómo se resemantiza la frase "Am I Not a Man and a Brother?" cuando se incorpora a una exhiibición colectiva de obras de artistas afrocubanos, pensando por ejemplo en los matices de "brother" en el contexto estadounidense? ¿Constituye *arte* el mensaje mismo, o es por haberlo integrado en una instalación en una galería, en conjunto con una obra figurativa, que se convierte en arte? ¿Quiere decir que al final, las luchas raciales en Estados Unidos y Cuba son más parecidas que distintas? ¿O debemos entender que *Respiración artificial* desconfía de la unicidad de la experiencia afrocubana, mientras también rechaza la idea de que en Cuba se ha solucionado el problema racial? ¿Cuál es la relación del texto en inglés que ocupa el campo visual central de la obra con el título en castellano? ¿Cuánta parte de la instalación es una respuesta al sito de su instalación (la galería Mattress Factory en Pittsburgh), y a su público y recepción implícitos en el contexto norteamericano?

 *Respiración artificial* es un ejemplo muy gráfico de la presencia frecuente de los textos en la obra de varios artistas cubanos, incluyendo a Alexis Esquivel, Armando Mariño y Marta María Pérez Bravo como otros casos del fenómeno en *Queloides*, Tales textos, más allá de sus consecuencias lingüísticas, *significan* de maneras distintas en Cuba y Estados Unidos. Al lado cubano, dialogan con una incomodidad profunda de parte del estado en cuanto al quehacer artístico que privilegia la identidad racial.[[18]](#footnote-18) En el contexto norteamericano, los artistas y temas afro son atractivos y coleccionistas ansiosos de alimentar una noción de la cubanía auténtica en que la negritud es central.[[19]](#footnote-19) Pese a los distintos ambientes de contacto con el público, las muestras y los catálogos que dejan el récord de ellas para la posteridad constituyen una invitación abierta a repensar la subjetividad afrocubana en el momento actual. Al mostrarnos y decirnos cómo la experiencia afrocubana postrevolucionaria continúa a asociarse con el trauma, las heridas, y las patologías, Arenas, Diago, y sus cohortes nos obligan a considerar la persistencia de la problemática racial en Cuba y otras geografías.[[20]](#footnote-20)

Obras citadas

Abendroth, Mark. *Rebel Literacy: Cuba’s National Literacy Campaign and Critical Global Citizenship*. Duluth, Minn.; Litwin Books, 2009.

"Afro-Cuban Art Cannot Be Confined to a Ghetto." Interview with Orlando Hernández, Cuban art critic and curator of Without Masks, first Cuban art show in South Africa. *Cuban Art News*, July 8, 2010.

Benzing, Cynthia. "Cuba --- Is the 'Special Period' Really Over?" *International Advances in Economic Research* 11.1 (2005): 69-82.

Bettelheim, Judith. *Afrocuba: Works on Paper, 1968-2003*. San Francisco: San Francisco State University, 2005.

Boulukos, George. *The Grateful Slave. The emergence of race in eighteenth-century British and American culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

De Ferrari, Guillermina. “Cuba, A Curated Culture.” *Journal of Latin American Cultural Studies* 16.2 (2007): 219-240.

De la Fuente, Alejandro, Ed. *Grupo Antillano: The Art of Afro-Cuba/ El arte de Afro-Cuba.* Fundación Caguyao and University of Pittsburgh Press, 2013.

-----. *Queloides. Race and Racism in Cuban Contemporary Art/ Raza y racismo en el arte cubano contemporáneo*. Curated by/Curaduría Alejandro de la Fuente & Elio Rodríguez Valdés. Pittsburgh: Mattress Factory, 2010.

Foucault, Michel. *This is Not a Pipe*. Translated by James Harkness. Berkeley and Los Angeles: U of California Press, 1994.

Deleuze, Gilles. *Foucault*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.

Kutzinski, Vera. Sugar's Secrets: Race and the Erotics of Cuban Nationalism. Charlottesville, VA: University Press of Virginia, 1993.

Martín-Sevillano, Ana Belén. “Crisscrossing Gender, Ethnicity, and Race: Religious Legacy in Cuban Contemporary Women’s Art.” *Cuban Studies* 42 (2011): 136-154.

Mitchell, WJT. “Word and Image” In Nelson, Robert S. and Richard Shiff, eds. *Critical Terms for Art History.* Chicago: University of Chicago Press, 2003, 51-61.

-----. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, and

-----. “The New Afro-Cuban Cultural Movement and the Debate on Race in Contemporary Cuba. *Journal of Latin American Studies* 40.4 (2008): 697-720).

*Queloides*. <http://www.queloides-exhibit.com> Accessed Feb. 27, 2015.

Sánchez, Suset. "Diáspora de la diáspora, o la reconstrucción del 'Atlántico negro': Voces afrodescendientes e imaginarios post y decoloniales en el arte cubano contemporáneo." Susetsánchez.com, June 21, 2013. Accessed April 23, 2016.

1. A pesar de muchos cambios en las condiciones cotidianas, y una postura oficial de haber superado las dificultades de los 90, los cubanos continúan a debatir si ha terminado o no el Período especial. Véase también Benzing. [↑](#footnote-ref-1)
2. *Without Masks: Contemporary Afro-Cuban Art* (2010-2014) ofrece otro ejemplo del aumentado interés en coleccionar y exhibir arte afrocubano fuera de la isla. Curado por Orlando Hernández, *Without Masks* se construyó sobre la base de la colección privada del empresario sudafricano Christian von Christierson. La muestra se estrenó en Sudáfrica en 2010, y después viajó al Museo de Antropología de la Universidad de British Columbia en Vancouver, Canadá. En una entrevista con *Cuba Art News*, Hernández comentó, "Creo que el ejemplo cubano, en que más de medio siglo después de una revolución socialista, todavía no hay una verdadera democracia racial, fue bastante revelador y muy instructivo." [↑](#footnote-ref-2)
3. Para los artistas que participaron en estas muestras, la censura y la auto-centura significaban duros desafíos. Mientras defendían las metas y logros de la reestructuración revolucionaria de la sociedad, las autoridades cubanas muchas veces ignoraban la prostitución, marginalización, violencia doméstica, oposición política y discriminación racial en general como "no-temas", especialmente en relación con las condiciones del llamado Período especial (De la Fuente, *Queloides* 11). [↑](#footnote-ref-3)
4. Véase por ejemplo el anuncio de prensa de ArtNexus para Drapetomanía: http://www.artnexus.com/PressReleases\_View.aspx?DocumentID=25687. Los artistas de ambos *Queloides* y *Drapetomanía* hacen referencia al *cimarronaje* directa e indirectamente en sus imágenes y/o textos. Alberto Lescay, pintor y escultor, tituló una obra de 2007 *Sueño Cimmarón*, para dar un solo ejemplo. Una enorme escultura del mismo artista en bronce, hierro y otros materiales titulada *Monumento al cimarrón* se encuentra en la cima de un punto cerca de la comunidad de El Cobre, donde en 1731, cubanos y haitianos se juntaron en uno de los levantamientos de esclavos más importantes en las Américas. Ahora reconocido el sitio como una importante parada en la Ruta del Esclavo por UNESCO, El Cobre con el monumento al cimarrón de Lescay provee un intertexto geográfico y tridimensional a las obras de *Queloides* y *Drapetomanía*. [↑](#footnote-ref-4)
5. Los voluminosos catálogos bilingües de *Queloides* y *Drapetomanía: Grupo Antillano* *and the Art of Afro-Cuba* presentan un esfuerzo notable de contestar esas preguntas, incorporando reflexiones de artistas y críticos cubanos viviendo dentro y fuera del país. Estos catálogos, a nuestro modo de ver, sirven también como objetos de estudio al lado de las obras que reproducen, como también fuentes secundarias que interpretan esos objetos en sus respectivos espacios de exhibición y presentación a diversos públicos. [↑](#footnote-ref-5)
6. Valiosos estudios de fenómenos intermediales en el contexto cubano incluyen la lectura de las etiquetas de las cajas de tabaco en *Sugar’s Secrets*: *Race and the Erotics of Cuban Nationalism* (1993) de Vera Kutzinski; y más recientemente, una reflexión sobre el discurso curatorial como lógica gobernante de la producción cultural en Cuba de Guillermina de Ferrari: “Cuba, a Curated Culture” (2007). [↑](#footnote-ref-6)
7. Mitchell cita su propio texto de 1994 *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, *This is Not a Pipe* de Foucault (1982), y el ensayo de Gille Deleuze “The Visible and the Articulable” (1988) como textos fundacionales de este tipo de estudio. [↑](#footnote-ref-7)
8. Ampliando la discusión del racismo como una patología inherente en los títulos de *Queloides* y *Drapetomanía*, De la Fuente habla del "racismo en tanto incisión profunda y dolorosa en la nación, una herida que prolifera en cicatrices sociales y culturales" (*Queloides* 10). Odette Casamayor-Cisneros afirma, “Paradójica puede parecer la pervivencia del racismo en Cuba, al considerarse las políticas igualitarias que a partir del triunfo de la revolución en 1959 fueron implementados con el objetivo de combatir la discriminación racial. Mas, cuando las condiciones económicas, ideológicas, sociales y políticas no consiguen articular una explicación plausible a la persistencia del racismo, queda en mi opinión una respuesta, dura y opaca: la constante condición de alteridad atribuida a lo negro dentro de la vida cubana" (En *Queloides* 29). [↑](#footnote-ref-8)
9. El médico que examinó a Gordon escribió en el dorsal de la foto “…Few sensation writers ever depicted worse punishments than this man must have received, though nothing in his appearance indicates any unusual viciousness—but on the contrary, he seems intelligent and well-behaved.” Véase [http://en.wikipedia.org/wiki/Gordon\_(slave](http://en.wikipedia.org/wiki/Gordon_%28slave)). [↑](#footnote-ref-9)
10. Hay otra foto interesante que contiene un queloide, ésta del celebrado fotógrafo Walker Evans. Forma parte de la obra que hizo en Cuba en los años 1930. Se la conocen como "Woman on the street" o Mujer en la calle.

Aunque los estudiosos han encontrado que en la botella que lleva esta mujer se leer las palabras *problemas humanos*, no se han fijado en la cicatriz en su brazo, curioso por su parecido con los contornos de la isla de Cuba. [↑](#footnote-ref-10)
11. Como respuesta al rechazo oficial de la noción de la otredad racial, los artistas de *Queloides* incorporaron un grupo multiracial de apoyo y se cuidaron de no ponerle una etiqueta "negra " a su proyecto (*Queilodes* 14). Por ejemplo, el artista "blanco" Lázaro Saavedra creó una serie de obras en papel y tinta tiulada created *Objetos Encontrados* que se refieren a la época de la esclavitud con ironía y humor, incluyendo un elemento narrativo con cada objeto. De la Fuente alude a los silencios *textuales* también, notando que, “Los cubanos leemos a Baudelaire en las escuelas, pero no conocemos las historias e Olaudah Equiano, o las novelas de Chinua Achebe;” (*Queloides* 15-17). [↑](#footnote-ref-11)
12. Conocido como "la Palma real," el escudo fue creado en 1849 por Miguel Teurbe Tolón, que también confeccionó la primera bandera cubana. [↑](#footnote-ref-12)
13. También se puede leer/ver *CARNE DE IDENTIDAD* como un comentario sobre ls resurgencia del turismo de sexo en Cuba durante el Período especial, cuando muchos cubanos recurrieron al *jineterismo* como una forma de sobrevivir, con los negros y mulatos desproporcionadamente representados entre ellos. [↑](#footnote-ref-13)
14. Entrevista con el aturo en su casa/estudio, 18 de diciembre, 2015, La Habana. [↑](#footnote-ref-14)
15. Esta obra y otras en *Queloides* intervinieron en una conversación más extensa sobre el tema de raza que tomó lugar en proyectos como Color Cubano, patrocinado por la UNEAC (Unión de Escritores y Artistas de Cuba), encabezado por Gisela Arandia (De la Fuente, *Queloides* 24) [↑](#footnote-ref-15)
16. Casamayor-Cisneros utiliza el término “ocurrencia” para conceptualizar “como toda esencialidad trascendente se desvanece en los protagonistas negros de estas últimas piezas" de Diago y otros artistas con proyectos parecidos. “Si alguna esencia pudiera pretenderse, residiría ésta solamente en la facticidad del sujeto: en el hecho de estar ahí" (En De la Fuente, *Queloides*, 40). [↑](#footnote-ref-16)
17. La gramática del mensaje deja abierta si la voz implícita pide que España le devuelva sus dios y que le devuelva *a* sus dioses. [↑](#footnote-ref-17)
18. De la Fuente explica que planificar dos muestras de temática afro no fue bien recibido por parte de las autoridades cubanas. Dejó la gran parte de las negociaciones delicadas a su colega, el curador Elio Rodríguez Valdés. Cuando *Queloides* *III* abrió en la Habana en 2010, prohibieron a De la Fuente de entrar en el país para asistir el estreno (De la Fuente, *Queloides* 2-3). La recepción de la idea por parte de los galeristas en Estados Unidos fue muy diferente. Barbara Luderowski y Michael Olijnyk de la galería Mattress Factory veían un beneficio doble: “The artists in the exhibition will certainly educate us about Cuba and the racial problems that have surfaced due to that country’s economic difficulties. But more importantly, the works created by the Cuban artists in *Queloides* will help us to confront our own feelings about race and prejudice” (De la Fuente, *Queloides*, 7). [↑](#footnote-ref-18)
19. Omar Pascual Castillo, contribuidor de uno de los ensayos en el catálogo de *Queloides*, comenta, “el pueblo cubano practica un racismo pasivo o una discriminación pasiva... el racismo oficial hasido abolido, pero no se ha exterminado, que no es lo mismo. El verbo 'abolir' se erige en el orden de lo legal, el verbo 'exterminar' actúa en el orden físico-psicológico de lo social" (En De la Fuente, *Queloides* 45). Castillo atribuye este racismo latente al sistema educativo, opinando que aún la famosa campaña de alfabetización, considerada por mucho tiempo uno de los pilares del logro revolucionario, servía los propósitos pedagógicos de Occidente, desde una óptica blanca. A pesar de la fenomenal reducción del analfabetismo de 20 por ciento en 1959 a menos de 4 por ciento en 1961, Pascual Castillo mantiene, “los cimientos idiomáticos de la cultura afr-atlántica radicada en Cuba, ni siquiera se mencionaron como 'residuos del pasado'. Sólo se enseñó castellano y aritmética elemental" (En De la Fuente, *Queloides*, 45). Por lo tanto, la textualidad de las obras estudiadas aquí se puede leer primero como afirmación del éxito de la campaña de alfabetización, y segundo como un desafía a un discurso nacional en que lo afrocubano ha sido purgado o borrado de la formación escolar. Véase también Abendroth. [↑](#footnote-ref-19)
20. Elio Rodgríguez es otro artista que contribuye a este esfuerzo con su obra de 1995 *The Temptation of the Joint Venture*, que apareció en *Queloides I* exhibit en 1997. El título en inglés se refiere a la estrategia económica que emergió en el contexto del Período especial que buscaba ingresos de fuentes internacionales sin sacrificar el modelo socialista. En la impresa mixta, inversionistas podían conseguir el 49% de los bienes de hoteles, fábricas, etc. En el paisaje económico del Período especial, la inversión extranjera sí aumentó, pero también creció el turismo de sexo y la prostitución, en que la mayoría de los trabajadores y trabajadoras eran negros y multaos. Parte de una serie que incluía *Gone with the Macho*, *Macho Forever*, y *The Legend of Macho*--todas obras que adoptaron el estilo de los afiches de cine de los años 1950--*The Temptation of Joint Venture* se puede ver como “re-make” de emblemas culturales icónicos como *Gone with the Wind* que revelan el discurso racista en la industria cinematográfica. [↑](#footnote-ref-20)