

# CELEBRATS, DESPOSSEÏTS I ADORATS. REPRESENTACIONS DEL DESTÍ TRÀGIC DE L'HEROI EN L'IMAGINARI VISUAL CARIBENY CONTEMPORANI

**Carlos Garrido Castellano**

*Universitat de Granada*

cgcaste@correo.ugr.es

**Cita recomanada** || GARRIDO CASTELLANO, Carlos (2012): "Celebrats, desposseïts i adorats. Representacions del destí tràgic de l'heroi en l'imaginari visual caribeny contemporani" [article en línia], 452ªF. *Revista electrònica de teoria de la literatura i literatura comparada*, 6, 57-74, [Data de consulta: dd/mm/aa], < [http://www.452f.com/pdf/numero06/06\\_452f-mono-carlos-garrido-castellano-ca.pdf](http://www.452f.com/pdf/numero06/06_452f-mono-carlos-garrido-castellano-ca.pdf) >

**Il·lustració** || Nadia Sanmartín

**Traducció** || Gema Beltrán

**Article** || Rebut: 24/07/2011 | Apte Comitè Científic: 17/09/2011 | Publicat: 01/2012

**Llicència** || Reconeixement-No comercial-Sense obres derivades 3.0 de Creative Commons



**Resum** || Aquest treball es centra en analitzar les concepcions de la violència presents en l'art contemporani del Carib a través de les representacions de l'heroi associat al combat. En especial, examinarem els casos en què l'heroi hi apareix derrotat, superat pel context, tot i el seu caràcter de campió. Les reflexions d'artistes com Marcos Lora Read (República Dominicana), Javier Castro (Cuba) o Ebony Patterson (Jamaica), mitjançant la utilització de diversos mitjans expressius, han recorregut a l'heroi per desconstruir elements de les seves societats, tot proposant una mirada transgressora que extreu valors subversius a la tragèdia heroica.

**Paraules clau** || Art Contemporani | Carib | Javier Castro | Heroi | Marcos Lora Read | Ebony Patterson | Violència.

**Abstract** || The present paper focuses on analyzing the images of violence through the representation of heroes associated to combat contexts. Specifically, we will examine those cases in which that hero, despite its champion condition, appears defeated, overcome by the context. The reflections of artists such as Marcos Lora Read (Dominican Republic), Javier Castro (Cuba) and Ebony Patterson (Jamaica), by using various artistic mediums, have used the image of the hero to deconstruct elements of their societies, offering a discourse able to produce subversive values from the heroic tragedy.

**Keywords** || The Caribbean | Javier Castro | Contemporary Art | Hero | Marcos Lora Read | Ebony Patterson | Violence.

## 0. Introducció

La història del Carib està estretament vinculada a la violència. A la violència física, marcada per la desaparició de l'element indígena i pel trasllat de grans quantitats de població africana mitjançant l'esclavitud, però també al que Walter Mignolo ha anomenat violència epistèmica (Mignolo, 2007), i que pot entendre's com un moviment simultani de creació d'un centre i de l'establiment d'una perifèria en un descentrament geogràfic de la posició de l'ésser humà respecte el món. Aquesta violència, iniciada en el moment del descobriment, determinarà la història de la regió i crearà un discurs marcat per llacunes, buits. Aquests buits esdevindran igual d'importants, o més, que els documents i les dades recollides en els arxius. Seran un fitxer més que farà al·lusió a la impossibilitat de reconstruir una genealogia perfecta, una història contínua, un fet que el Premi Nobel Derek Walcott expressa de manera gràfica quan assenyala que «[t] he sigh of History rises over ruins not over landscapes, and in the Antilles there are few ruins to sigh over» (Walcott, 1995: 30).

Aquesta fragmentació del discurs històric, que penetra mitjançant elements reflectits —Paul Gilroy va més enllà i defineix l'Atlàntic com un continent en negatiu, habitat per una cultura resultant del tràfic tricontinental entre Europa, Àfrica i Amèrica (Gilroy, 1993)—, i també gràcies a la subalternitat del substrat africà i indígena respecte a la base cultural eurocèntrica dominant, generarà un procés de recerca identitària que perdura fins els nostres dies. Si ens apropem al pensament caribeny, molts teòrics plantegen, des de diferents perspectives, aquest buit com a base a partir de la qual sorgeix la cultura caribenya. Si el pensament del *Black Atlantic* veu en l'Atlàntic un territori compartit dominat per viatges d'anada i tornada i pel trauma de l'esclavitud (Gilroy, 1993), per a Antonio Benítez Rojo, que segueix un passatge d'una novel·la de Fanny Buitrago ambientat en un territori simbòlicament perifèric dins de la perifèria que constitueix el Carib dins del continent americà, l'existència d'aquest forat pren la forma d'un abandonament de sorra i aigua, d'una corporització d'una memòria incerta, d'una impossibilitat de completitud que acaba convertint-se en una impossibilitat de definició essencial —«nosotros renunciamos al Ser», dirà Glissant (2010: 26)— que abasta tota la història de la regió:

Todo caribeño, al final de cualquier intento de llegar a los orígenes de su cultura, se verá en una playa desierta, solo y desnudo, emergiendo del agua salada como un náufrago tembloroso —*The Spanish Man*— sin otro documento de identidad que la memoria incierta y turbulenta, inscrita en las cicatrices, en los tatuajes, en el color mismo de su piel. En última instancia, todo caribeño es un exiliado de su propio mito y de su propia historia, también de su propia cultura y de su propio ser. De su propio ser y estar en el mundo. Es, simplemente, un pañamán (Benítez Rojo, 1998: 258).

---

La introspecció personal i social es manifestarà, en aquest context, com una celebració de la creativitat resultant de la necessitat de generar nous referents a partir del retrobament; com una restauració d'allò que s'ha perdut durant el camí; com una recerca de les arrels (Kobena Mercer parla d'una «genealogia en acció» (Mercer, 2010: 37) o, finalment, com una utopia en construcció. No hem d'oblidar que el Carib és, a més, un territori de la imaginació que per força serà imaginació cartogràfica i com a conseqüència, des d'un primer moment, desplaçament. Colom ja va imaginar el món a partir de la dislocació que el va dur al Carib, un camí que va portar després la reordenació del món i l'estrenyiment cada vegada més gran de les connexions entre els territoris que els componen mitjançant connexions de dependència i dominació, un element que es troba a la base dels sistemes-món wallersteinians (Wallerstein, 1979).

Aquesta imaginació es concep, a més, com una arma que utilitza Antonio Gatzambide, seguint els passos de Gérard Pierre-Charles, i que denominarà «cultures de resistència» (Gatzambide, 1998: 34). Tanya Barson, al seu torn, parla de «l'estratègia de la representació de narratives històriques (ja que no existeixen arxius adequats) a partir de la recuperació imaginativa» (Barson, 2010: 12). La creativitat sorgeix, en aquest context, com una necessitat de generar discursos alternatius davant la pèrdua històrica, però també com una recerca de representació i d'autodefinició més fortes, d'intervenció en el medi social —Rita de Maeseneer, seguint Chamoiseau, presentarà el creador caribeny com un «guerrer de la imaginació» (Maeseneer De, 2004: 17). Actualment, la dinàmica entre el que és local i el que és global, així com l'aparició de nous sistemes de dominació, han generat models alternatius de resistència. Les societats caribenyes —no totes independents, no ho oblidem— es debaten entre les conseqüències d'un capitalisme ferotge i les de la degradació mediambiental, entre l'atracció i l'afirmació dels centres de poder. La violència, en aquest marc, deixa de ser només simbòlica per materialitzar-se d'una forma completament visible. Les conseqüències del xoc entre la situació perifèrica del Carib i la seva proximitat respecte als centres hegemònics mencionats genera tensions que esdevindran situacions de marginació i conflictes d'inclusió i de representació en els imaginaris nacionals.

En aquest context, molts artistes han reflexionat sobre la violència actual, tot connectant-la amb les contradiccions del procés històric caribeny. És així com sorgeix la figura de l'heroi, que es concep com un personatge tràgic, el fracàs del qual és el resultat de la impossibilitat d'aconseguir plenament les aspiracions de les comunitats caribenyes a causa de les limitacions que els imposa la posició perifèrica de la regió des del moment del «descobriment». La recreació de l'heroi ve, a més, associada a la necessitat de replantejar la relació entre el subjecte escollit i el conjunt de la comunitat que

---

suposament representa; o, el que seria el mateix, de negociar els préstecs i d'establir fronteres hipotètiques entre la cultura de l'elit i la popular. La derrota de l'heroi es converteix, en aquests casos, en una possibilitat que l'artista utilitza per subvertir, d'una manera ambivalent, els sistemes de dominació cultural i al mateix temps, en una eina per establir una posició des de la qual els creadors poden dialogar d'una manera més igualitària amb el *mainstream* artístic. Les estratègies de l'apropiació i la ironia apareixen, així, com les noves armes en mans de l'artista a l'hora de recuperar fragments d'un passat interpretat d'una manera unívoca, en què la lògica de l'esdeveniment es desactiva, subsumida a un discurs superior —llegiu nacionalisme, integració regional, lluita contra el colonialisme, etc.— i reduïda a un significat directe.

Quin és el lloc que correspon a l'heroi en l'imaginari artístic caribeny? Quins són els models de resistència que aquesta figura encarna? Com podem concebre el que és heroic vinculat a la realitat caribenya? I per últim, com connectem la figura històrica amb el context creatiu de l'art actual? Aquest article s'apropa, tot fent un rodeig —no podria ser d'una altra manera—, a les representacions de l'heroi en l'art caribeny actual. Aquest treball pretén analitzar les normes de representació que regeixen l'aparició de determinats sistemes de valors alternatius al poder oficial lligats als moviments urbans del Carib insular. Aquests sistemes queden vinculats a la figura de l'heroi, que ha deixat de ser una figura històrica per encarnar els conflictes de la realitat actual caribenya. Ens aproparem, doncs, a les lectures que aproximem la tragèdia, la caiguda de l'heroi històric al moment present i que en fan un element de subversió, una possibilitat remota de triomf.

Analitzarem tres obres que pertanyen a contextos i a medis expressius diferents, però que comparteixen un interès per definir la figura de l'heroi en relació amb la violència i en generen una representació ambigua, que oscil·la permanentment entre el triomf i el fracàs i que desembocarà irrevocablement en l'encarnació d'un destí tràgic. En els tres casos que hem seleccionat, la imatge de l'heroi sorgeix d'un context històric precís que l'artista desdibuixa i desconstrueix i s'apropa així a les contradiccions que hem assenyalat anteriorment i que formen part de la cultura caribenya. En tots tres casos, finalment, hi ha un interès d'aproximar-se de manera obliqua, indirecta, al context actual que viuen els artistes, així com també una voluntat d'establir un diàleg entre situacions de violència del moment actual i les condicions socials dins les quals sorgeix la creativitat. Tanmateix, existeix una àmplia tradició respecte a la representació de la violència en l'art caribeny contemporani, que intenta respondre als conflictes de raça, classe i gènere que han emmotllat la regió. L'imaginari artístic caribeny posseeix in comptables herois que busquen el seu lloc en una cultura de campions, una espècie d'atletisme estètic

---

que, mitjançant l'ironia i l'humor, posen de relleu que només gràcies a aquesta distància que permet la burla s'aconsegueixen conjurar alguns dels conflictes de la societat caribenya. Així, si ens limitem a esmentar només alguns dels exemples més recents, trobarem en una posició privilegiada el personatge creat per l'artista de Curaçao, Tirzo Martha, sota el nom de *Captain Caribbean*. La figura del Capità, proveïda d'un recipient de *Kentucky Fried Chicken* (KFC) i unes ulleres de busseig, lluita contra el turisme, l'esclavitud i la colonització, i al mateix temps admira devotament les figures dels herois que el varen precedir. Martha, mitjançant una estratègia dessacralitzadora i burleta, estableix una distància respecte una cultura oficial ritualitzada, dominada pel respecte a un passat inamovible i per l'existència de diversos sistemes de valors en competència, en els quals l'admiració retòrica per les figures del passat esdevenen moltes vegades simple retòrica. De la mateixa manera, trobem *Super Merengue* o *La Salsa*, dos personatges creats pels artistes dominicans Nicolás Dumit Estévez i Raúl Recio respectivament. Si el primer artista, que viu a Nova York des de la infància, introdueix tot el que és folklòric en el museu de forma lúdica, mostrant un temps amb límits i la necessitat d'un discurs identitari i esbossant una frontera entre els recursos de la cultura popular i la cosificació dins l'àmbit guaridor; en l'exemple de Recio trobem una mena d'essència vulgar de tot el que és dominicà, fascinat pel consum i dotat d'una alta capacitat destructiva.

A partir d'aquest punt traçarem el contorn d'un combat hipotètic i metafòric de dos episodis en què les representacions de l'heroi adquireixen contorn i comencen a parlar. Primer de tot, analitzarem la manera com la representació de la violència apareix en l'art contemporani del Carib i introdueix un doble element de resistència: en primer lloc, una resistència estètica davant d'un sistema artístic dominat pel mercat i el consum, que rebutja la cultura visual popular; en segon lloc, una resistència política en plantejar una subversió als sistemes d'afirmació de la nació. L'heroi, s'associa llavors a allò transfronterer. En segon lloc, veurem com la figura de l'heroi encarna una resistència simbòlica, basada en un joc d'afirmació-negació, el procés de conversió en heroi d'un individu que ocupa una posició marginal en el sistema oficial. En aquest punt, comprovarem que la violència afirma i subverteix alhora la identitat de les comunitats caribenyes.

## 1. Preparant el terreny. Presentació dels contrincants

### 1.1. 1938. Joe Louis vs Max Schmeling. Sobre *Kid Kapicúa*, de Marcos Lora Read

L'any 1938, durant el segon apogeu del nazisme, Joe Louis, un

---

boxejador negre nascut a Alabama, va aconseguir l'oportunitat de guanyar la revenja contra Max Schmeling, el boxejador que hauria confirmat la supremacia del Reich en la boxa i la genètica. Dos anys abans, el flamant campió estatunidenc havia posat a prova l'alemany al Yankee Stadium de Nova York. En aquell moment, en Louis era invencible i es trobava en ple apogeu de la seva carrera. Fill d'una família pobre d'Alabama, als anys 20, trobem en Louis, orfe de pare, provant fortuna en un gimnàs de Detroit. Una dècada després, als anys 30, en Louis, «el bombarder de Detroit» ja és un campió amb una vintena de combats guanyats i sense cap derrota. L'estiu de 1936, un mes abans del pronunciament que originaria la Guerra Civil espanyola, Schmeling va derrotar Joe Louis en dotze assalts. A partir d'aquell moment, tanmateix, la seva carrera coneixeria l'auge més important. Un estiu després va guanyar el títol de campió dels pesos pesats, i va conservar el cinturó durant dotze anys. En aquells temps, Louis s'havia convertit en l'ídol de les comunitats de raça negra de tot un continent i en un emblema de triomf personal en un context marcat per la Gran Depressió del 29. La revenja de 1938 ens descobreix un Louis en el seu moment crucial. En aquest cas, el combat serà d'un sol *round* i el guanyador serà Louis. Un any abans de l'inici de la Segona Guerra Mundial, Louis trencava el mite de la raça ària davant d'una multitud d'espectadors. Amb tot, els contrincants es faran amics i Louis es convertirà en el boxejador que més anys conservi el cinturó de campió dels pesos pesats. Des d'aquell moment fins la seva retirada, la figura de Louis aconsegueix una aura heroica. Tot el que obté des dels anys 20 no servirà, malgrat tot, perquè aquesta aura s'esborri anys després. Obligat a batre's després de retirar-se per problemes fiscals, Rocky Marciano el destrossa l'any 1951; un any abans havia perdut el títol i el seu segon combat. Des d'aquell moment Louis viu en la pobresa absoluta, una situació que el portarà a provar fortuna en la lluita lliure i en el món dels casinos de Las Vegas. Poc després, als cinquanta sis anys l'ingressen en un psiquiàtric; finalment mor l'any 1981 sense poder pagar-se l'enterrament. Mentrestant, Max Schmeling, que s'havia convertit en l'emblema nazi durant els seus enfrontaments amb Louis, queda lesionat pocs anys després del seu segon combat contra Louis mentre lluita a la Segona Guerra Mundial però també aconsegueix la direcció de la Coca-Cola d'Alemanya, una posició que ocuparà fins els seus darrers dies. És Schmeling, doncs, qui paga el funeral del seu rival, Joe Louis, així com també la seva estada al sanatori.

*Kid Kapicúa* és el títol de l'homenatge que Marcos Lora Read dedica a Joe Louis, un monument èpic i tràgic al mateix temps en honor a les victòries que acaben en derrota. Com veurem en els altres dos exemples, l'artista amaga l'heroi, el transforma en una representació obliqua que, només pel fet de ser-ho, guanya eficàcia, es carrega de significat. En aquest cas, el futur atlàntic de Louis es representa

---

en una *punching ball* o pera de boxa que mira el seu hipotètic rival amb els ulls d'aquell qui sap que no podrà esquivar el proper cop però que podrà resistir-lo, que seguirà immòbil. Les històries de Louis i Schmeling serveixen a Lora per dibuixar l'itinerari d'altres relats situats al *Black Atlantic* de Gilroy (1993), i també per calcular, en una metàfora precisa, la quota que ha de pagar l'artista del que s'anomena Tercer Món en el seu combat continu per ingressar al panteó del sistema artístic internacional.

## 1.2. La paraula de Mariana Grajales. *Reconstruint l'heroi*, de Javier Castro

S'explica que Antonio Maceo va ser cominat a la lluita per la independència i a l'amor per la pàtria des del moment de néixer. El Tità de Bronze posseïa el despullament que li havia transmès Mariana Grajales, una mulata de Santiago que passaria a ser un dels emblemes patris cubans. Mariana passarà a la història per haver parit una dotzena de combatents per la independència i per haver forjat una dotzena de consciències compromeses amb la causa nacionalista. La descendència sorgeix, doncs, al mateix temps com un do i com un sacrifici davant l'altar de la pàtria. Mulat com els seus progenitors, Maceo destacarà en la lluita contra els espanyols pel seu valor en el combat i per les seves qualitats estratègiques, unes qualitats que li donaran una possibilitat d'ascendir malgrat l'origen humil o el color de la pell. Dins la història de les independències americanes apareix un tipus d'heroi popular, lligat als processos violents, que es contraposa a la figura de l'heroi intel·lectual, la veu del qual acaba conformant normalment el discurs que després donarà forma a la nova nació. El primer model heroic s'identifica, així, amb valors intemporals com el coratge, la valentia o el compromís cec. Tot i que durant la seva vida va participar en la confecció dels ideals polítics de la independència, sovint es contraposa la figura de Maceo a la de Martí, i se'n destaca del primer el caràcter guerrer i les condicions intel·lectuals del segon.

El Tità de Bronze va mostrar el seu estatus heroic i les seves qualitats en el moment de morir. Es diu que Maceo va sofrir vint-i-sis ferides abans de morir, fet que li va atorgar certa fama d'immortalitat i que exemplificava adequadament la voluntat de ferro de l'heroi que no abandona la funció que se li havia assignat al moment de néixer. En una peça de videoart recent, l'artista cubà Javier Castro s'acosta a la mort d'Antonio Maceo amb la voluntat d'examinar el procés mitjançant el qual la història de l'heroi es construeix, o dit d'una altra manera, s'acosta a la capacitat del relat per donar forma a la realitat i a la ficció. El vídeo mostra vint-i-sis relats que expliquen els fets violents que van ocórrer a vint-i-sis cubans de color. Els propietaris



de les «ferides de guerra», tanmateix, no apareixen, sinó que són les seves mares les qui expliquen en quines circumstàncies es va produir l'enfrontament que els va dur a sofrir aquelles ferides.

En aquest context, la figura de Maceo queda desdibuixada entre els vint-i-sis subjectes que només coneixem pel context que l'artista ha seleccionat per a nosaltres en el moment de filmar l'escena en què la mare descriu aquests fragments de realitat marcats per les ferides. L'autor utilitza el recurs de l'acumulació de narracions per suggerir una continuïtat entre l'entronització de Maceo com un heroi de la pàtria i la vida quotidiana de la població cubana de classe baixa, l'única possibilitat heroica de la qual es mostra en petites violències quotidianes, en l'exhibició de les marques rebudes, sense que el motiu pel qual es varen sofrir aquestes marques quedi totalment clar. La connexió amb Maceo apareix per l'equivalència entre el nombre de relats, vint-i-sis, equivalents a les ferides que sofreix el Tità de Bronze abans de morir, perquè els protagonistes de la història són mulats o negres —invisibles, d'altra banda— i per un comentari intercalat en què una mare carrega de sentit la figura de l'heroi de la Independència quan associa la figura amb la valentia en la defensa dels altres: «Bé, mira, les ferides de Maceo s'han produït perquè ell ajudava, vaja, separava, a veure si m'entens, separava companys seus que han volgut agredir-se i l'han agredit a ell també»<sup>1</sup>.

Durant tot el vídeo hi ha una distància entre la persona que centra el relat i la imatge que se'ns mostra d'ella. Les paraules de les mares, que en algunes ocasions es mostren prolífiques en explicacions i d'altres encara no aporten algunes dades essencials —el lloc on s'ha produït la ferida, l'arma—, serveixen a l'espectador per construir la imatge de l'heroi, tot donant un significat a la realitat que no veiem. Com en el cas de Maceo, el compromís amb una realitat més gran —ja sigui la lluita per la nació o qualsevol baralla en defensa dels altres—, que en algunes ocasions se'ns mostra difusa, subsumeix la persona, li atorga una identitat artificial. En tots els casos, a més, s'observa un procés, que l'artista ha manejat hàbilment, la cosificació de l'heroi, reduït a una selecció de fets, a l'honor controvertit d'una cicatriu.

### 1.3. *Gangstas for Life*. El *dancehall* en la pintura d'Ebony Patterson

Darrere les obres de l'artista jamaicana Ebony Patterson que analitzem no trobarem una història del passat, sinó un conjunt d'imatges. En la seva última sèrie, presentada a la *National Gallery of Jamaica* l'any 2010, l'artista ha recorregut a les obres mestres d'aquest museu per realitzar-ne una actualització a partir dels recursos visuals de

## NOTES

1 | Les exposicions van tenir lloc l'any 1997, 1999 i 2010. En la mateixa línia, el Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño va celebrar l'any 1999 una mostra titulada *Ni músicos ni deportistas*.

---

la cultura *dancehall*. L'educació artística acadèmica, imperant a l'illa fins el moment de la Independència, va presentar un escenari idíl·lic on s'intentava traslladar la tècnica europea del dibuix i l'escultura al territori colonial. La realitat posterior a 1962, data de la independència del Regne Unit, va estar marcada per grans tensions socials que contradieien l'estampa que mostrava l'art de l'època anglesa. Acostar-se a aquesta realitat des del moment present és el que intenta la pintura d'Ebony Patterson.

Hi ha molts adjectius que s'han associat al *dancehall*. Cultura marginal, cultura de resistència, cultura de transmutació en temps postmoderns de tot allò que hi ha de sagrat i de profà en el *reggae*. El *dancehall* s'ha analitzat, en qualsevol cas, des d'una perspectiva temporal, ben associat a un present en què és objecte de conflicte o de negoci (o d'ambdós al mateix temps), ben associat a un passat mitificat del qual se'n rescaten alguns elements (Paul, 2009). El *dancehall* ha estat sinònim de controvèrsia, de desafiament, de resistència. Resistència a la cultura d'elit, resistència a l'ordre social i sexual de la cultura jamaicana, resistència als models de socialització basats en jerarquies. Tant els seus detractors com els seus partidaris coincideixen en la seva radicalitat, en la seva diferència respecte d'altres manifestacions culturals caribenyes, un fet que Donna Hope ha explicat establint les pràctiques del *dancehall* en el context d'un Carib urbà i postmodern (Hope, 2006).

En la seva última sèrie, Patterson va presentar un conjunt de sis obres en què es donava resposta a les obres més representatives de la història de l'art jamaicà. En elles, veiem una desconstrucció de les masculinitats presents en la cultura *gangsta*, marcada per la territorialització de l'espai urbà en barris controlats per poders personals que generen un fenomen de clientelisme institucionalitzant la violència com un factor d'ordre i de respecte davant la incapacitat d'imposar-se del poder nacional. Al mateix temps, l'artista introdueix un qüestionament dels sistemes de representació de la cultura jamaicana en què la raça segueix exercint un paper classificatori destacat. Patterson presenta a joves aureolats, entronitzats per l'acumulació barroca d'elements d'ostentació al seu voltant, amb els rostres blanquejats mitjançant un producte químic les conseqüències del qual poden ser greus per a la salut. El *bleaching* o blanqueig de la pell, fenomen corrent en països on la població negra és majoritària, suposa un desafiament a la definició de la identitat (Paul, 2008). Es tracta d'un recurs emprat per aconseguir una preponderància més important en un sistema de majoria negra que encara considera la gradació del color de pell com un factor de diferenciació social. Els retrats de Patterson, en aquest sentit, suposen un element contradictori. Els herois populars de l'obra de Patterson mostren també ferides de guerra, però les encobreixen mitjançant una estetització de la violència que, de passada, serveix

a l'artista per analitzar la cultura en què viu.

## 2. Primer round. Sobre l'heroi i la subversió estètica i política dels imaginaris caribenys

Un boxejador que acaba perdent els combats que ha guanyat, les mares d'una comunitat insòlitàment absent i forçosament tràgica, la bellesa improbable de la violència. Les tres obres que es presenten connecten el discurs històric oficial, nacional, amb el context de la cultura popular, buscant la possibilitat de traslladar l'heroisme a les condicions actuals de la realitat social caribeny. Al mateix temps, en els tres casos s'observa un interès per establir la posició que ocupa l'artista com a subjecte privilegiat d'aquesta realitat. La utilització de la violència lligada a la figura de l'heroi, doncs, introdueix un doble element de resistència: estètic, davant d'un sistema artístic regit pel mercat i pel consum, que rebutja la cultura visual popular; i polític, en plantejar una subversió dels sistemes de valors oficials. Tots dos elements generen una pràctica transfronterera que desestabilitza la distància entre tot el que és insular i el que és internacional i que trenca les barreres entre allò «culte» i allò «popular». En els tres casos, l'heroïtat es refugia en tot el que és popular, analitzant una situació en què la violència urbana, ritualitzada, és l'únic escenari possible de l'heroi.

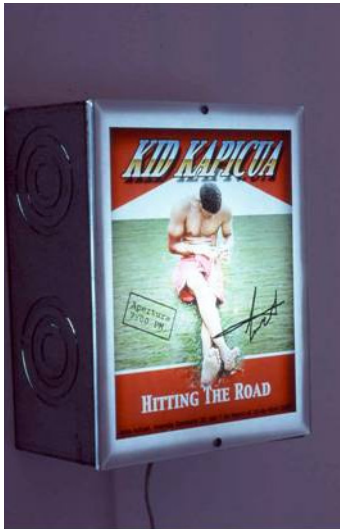
El cas de *Kid Kapicúa*, l'alter ego de Joe Louis ideat per Marcos Lora, pot posar-se en relació amb el que Gerardo Mosquera va definir a principis dels noranta com la síndrome de Marco Polo, una incapacitat cultural per assumir la diferència pròpia i aliena així com a aquells que pretenen erosionar les fronteres entre ambdós termes. En paraules de Mosquera:

We had to wait until the end of the millennium to discover that we were suffering from the Marco Polo Syndrome. What is monstrous about this syndrome is that it perceives whatever is different as the carrier of life-threatening viruses rather than nutritional elements. And although it does not scare us as much as another prevalent syndrome, it has brought a lot of death to culture (Mosquera, 2005: 218).

La trajectòria del propi Lora, la formació del qual s'inicia a la República Dominicana, però que es desenvolupa principalment a Europa, fora de les constriccions del medi nacional i en permanent contacte amb el medi artístic internacional, ofereix un bon exemple de l'afecció que presenta Mosquera. Lora forma part del grup d'artistes que, a principis dels noranta, van donar forma a allò que avui en dia s'anomena *art caribeny*, i que llavors no era més que un apèndix, sovint seccionat, del gran *boom* de l'art llatinoamericà. La posició de l'artista, a més, quedarà caracteritzada per una doble limitació: una

interior, marcada pel fet de no ser dins del sistema artístic nacional i per utilitzar un llenguatge visual internacional, i una exterior, com a artista de la perifèria que exposa en els grans centres mundials de l'art. En aquest context, la figura de Louis, *Kid Kapicúa*, apareix com una possibilitat d'escapar a aquesta doble falta d'entesa. La resistència, l'acte creatiu de lluitar (artísticament en el cas de Lora, físicament en el cas de Louis) s'erigeixen com l'única possibilitat de redempció, com l'únic triomf possible. I no és en va que en Louis comença a ser derrotat, a perdre la seva condició real de campió per adquirir l'aura de la llegenda —i de passada, els problemes que el durien a la tomba— quan deixa de lluitar, en el moment en què es fa el recompte dels seus combats. Res, sembla dir l'artista, es pot aconseguir fora del *ring* de la boxa i de l'art, i tot es pot aconseguir dins. Així, Lora assenyala les limitacions de l'artista de la perifèria a l'hora de fer-se entendre, però transcendeix les limitacions de la queixa per plantejar una catarsi, una opció de canviar la derrota en victòria. La creativitat, així, constituirà un recurs subversiu i heroic de primer ordre, una eina per generar espais per al diàleg en què les relacions entre centre i perifèria deixen pas a un sistema més horitzontal de negociacions, capaç de connectar diverses regions excloses entre si, de dissoldre aquesta visió del diferent que equival a una amenaça i de garantir oportunitats per a la integració dels artistes de la perifèria.





Il·lustració 1 i 2: Marcos Lora Read. *Kid Kapicúa*

## NOTES

2 | Entrevista personal a Javier Castro, que va tenir lloc a L'Havana el 6 de març de 2010.

La dualitat entre la dimensió artística i política de la representació de l'heroi és igual de forta en el cas de Javier Castro. Un dels recursos que més empra l'artista és la selecció d'escenes realistes, en aparença no modificades, que amaguen, però, una forta càrrega intencionada. Aquesta és la tècnica utilitzada en *Reconstruint l'heroi* per portar l'heroisme del sacrifici de Grajales i Maceo al present, així com per assenyalar les limitacions de tot acte de resistència. Si, en el cas de Maceo, l'absolut de l'ideal perseguit —la nació, un tot que engloba i representa a una població que mai serà homogènia— funciona com a meta absoluta, en dels vint exemples seleccionats l'artista ha eliminat aquesta meta. No sabem, en molts casos, per què lluiten, per què els fereixen, els nous Maceo. D'altra banda, no són ells qui controlen el discurs; tampoc ho són les mares, substituïdes de la Història amb majúscules que envolta la figura de Grajales. És, per contra, l'artista qui s'erigeix en una posició d'autoritat per, precisament, desafiar les condicions en què el sistema artístic s'apropia d'aquesta posició i subverteix el discurs de l'artista, així com també per assenyalar el caràcter constructe d'allò que veiem. Així, si en el cas de *Kid Kapicúa* la violència apareix com un acte de resistència, en aquesta ocasió ens trobem davant un exercici d'autocrítica. Assistim a una narració de gestes que no veiem i que són executades per herois d'una història oblidada.

Javier Castro connecta, d'aquesta manera, la revisió de la posició del testimoni en el discurs històric, l'anàlisi del caràcter constructe d'aquest discurs, i la denúncia de l'existència de desigualtats —que no diferències— dins d'aquest gran *ajjaco* que Fernando Ortiz presenta com la cultura cubana (Ortiz, 2002). Els conflictes racials, que ja varen ser analitzats en el context de l'art cubà a través de les tres edicions de *Queloides*<sup>2</sup>, es presenten com un dels elements silenciats tant pel mite de la nació que es troba darrere de l'heroisme de Maceo com per l'evolució històrica de l'art cubà. En escollir vint-i-

---

sis casos de violència que van patir uns individus negres, Castro fa referència a una realitat en la qual no s'ha complert l'ideal pel qual es va sacrificar Maceo. L'obra de Castro sembla dir-nos, doncs, que la violència sorgeix com l'únic reducte de l'heroisme dels individus que presenta, o, tot al contrari, que qualsevol afirmació de la diferència està condemnada, en el context actual, a la violència imposada per un sistema que defensa la uniformitat davant de l'ideal nacional com a valor suprem. Tot recurrent a Maceo, l'artista aconsegueix multiplicar els significats de l'obra, l'aconsegueix inserir plenament en el context cubà actual i al mateix temps li permet d'obrir la seva interpretació a una perspectiva global, fent al·lusió al conjunt social de qualsevol comunitat del món. En aquest segon àmbit, present en tota l'obra en vídeo de Javier Castro, l'artista realitza una indagació contínua fent referència a les exclusions existents en tota societat, així com a la violència generada arran de l'existència d'aquestes exclusions. La crua presentació de la informació serveix, de passada, per introduir un matís de relativitat en el passat heroic de la nació i en el panorama transgressor de l'art cubà.

Aquesta mateixa subversió dels símbols nacionals es troba en la sèrie de Patterson. Si, com ha assenyalat David Boxer, l'obra de l'artista unifica les estètiques del *high art* i del *low art* (Boxer, 2010: 25), podríem anar més enllà assenyalant que la introducció de la cultura del *dancehall* i del gàngster en l'espai del museu aconsegueix enfrontar al públic, encara minoritari, de l'art davant una realitat que considera aliena. Mitjançant l'acte d'estetització de la violència el que podria semblar una «obra *light*» es mostra com una poderosa eina a l'hora de desconstruir els patrons culturals que estableixen el gust nacional.

### 3. Segon round. Sistemes de valors

Si el fet de recórrer a l'heroi aconsegueix traslladar la resistència als àmbits polític i estètic, la representació visual de la violència apareix associada a una altra empresa no menys important: la creació d'un sistema de valors paral·lel que, a nivell simbòlic, desafia la rigidesa de les estructures socials presents en les cultures del Carib. Els herois que els tres artistes escollits rescaten de la cultura popular utilitzen mitjans alternatius per distingir-se del conjunt de la societat, per aconseguir un reconeixement que, d'una altra manera, els estaria prohibit. Els tres discursos pertanyen així mateix a un context marcat on les desigualtats s'han incrementat com a conseqüència de la globalització del mercat i del desenvolupament del capitalisme. En una societat de consum en què els referents culturals han deixat de ser locals, el triomf individual constitueix una via d'adquisició de poder, un sistema d'entronització altern al que estableixen les

diferències de raça, classe i gènere.

Els problemes racials i de classe suposen un primer condicionant plantejat en les tres obres: en el cas de Lora, la història de Louis, a qui el seu “cultura d’origen» nega el triomf aconseguit, implica una al·lusió al sistema de valors dominicà, en el que la diferenciació racial suposa el primer element d’identificació personal —un apartat en el document nacional d’identitat dominicà encara declara la pertinença racial de l’individu—, per la seva banda, els herois ferits de Castro han estat empesos a un entorn en el qual la violència constitueix l’únic mesura de protecció; finalment, els gàngsters de Patterson cauen en la contradicció de blanquejar la seva pell per aconseguir ser acceptats alhora que afirmen la seva identitat com a subjectes violents de color. En els tres projectes pot rastrejar, a més, un interès per desconstruir la masculinitat de l’heroi, entès com a subjecte que expressa la seva valentia i queda definit mitjançant la violència. Si Kid Kapicúa és el boxejador perfecte, perquè ha estat reduït a la seva funció combativa, a un objecte que torna cops, davant la incapacitat per adaptar-se a una realitat que li era prohibida, els personatges de *Reconstruint l’heroi* presenten una situació ambigua. El subjecte apareixerà defensant la seva virilitat o protegint alguna dona indefensa o un amic, però, l’escassetat de dades que ens proporciona l’artista —una de les mares arriba a assenyalar «jo no era al lloc dels fets» (Castro, 2007)— fa que posem en dubte el paper d’heroi que el discurs de les mares els confereix i que de sobte resulta intercanviable pel de víctima. Mitjançant aquest gest la figura de l’heroi, en lloc de quedar reconstruïda, es perd, queda ajornada davant l’evidència del poder de la violència en la realitat cubana actual. En paraules de l’artista:



Il·lustració 3. Ebony Patterson. *Di Real Big Man*.

En aquesta obra el que m’interessava era veure la relació entre la figura de Maceo com un símbol de coratge, de resistència física, de valentia, i la realitat cubana actual, en el sentit de la violència. Així, per exemple, existeix un heroi que és el paradigma dels cubans precisament perquè és capaç d’agafar una arma i sortir a lluitar. Això mateix es veu reflectit

## NOTES

3 | Entrevista personal a Marcos Lora Read, realitzada a Santo Domingo el 24 de juny de 2010.

en la realitat actual. [...] Aquests són els Maceo de l'actualitat, la gent que pren les armes i surt al carrer, és la gent que té cicatrius, però actualment, d'una batalla quotidiana, no una d'batalla històrica i heroica, sinó la del dia a dia, que és la que al cap i a la fi et deixa les cicatrius al cos<sup>3</sup>.

De manera similar, els retrats de Patterson posen en diàleg el gest estètic que hi ha implícit en tot acte de resistència en una societat de consum. L'abundància d'ornaments, de cadenes d'or, la utilització de certs patrons en el vestir, constitueixen no tant una identitat com un element de moda, una decoració personal. L'artista s'atura, llavors, en analitzar com l'afirmació de força i l'homofòbia present en les lletres i en les actituds de la cultura dancehall conviu amb una certa «feminització» de l'home. A partir del qüestionament dels sistemes de valors paral·lels presents en la cultura popular, sistemes que serveixen per distingir l'individu que ocupa una posició subalterna en el conjunt de la comunitat, els artistes caribenys analitzats generen representacions simbòliques de la violència, que comporten la possibilitat de permejar les diferències socials. Així, la violència, sense negar els valors oficials, els afirma i subverteix a un mateix temps.

#### 4. *Knockout*. Conclusions

Aturem-nos per un moment en l'instant immediatament anterior abans que el campió no caigui per *KO*. L'abundància de representacions de l'heroi presents en l'imaginari artístic actual del Carib s'han de posar en relació amb la irrupció d'una cultura de consum que ha situat el triomf individual com principal meta i que ha generat un imaginari on la violència apareix associada a la desigualtat racial i social, així mateix, aquest camí personal sorgeix com a conseqüència del fracàs de les iniciatives utòpiques i polítiques col·lectives, de les contradiccions del procés de creació de la nació. Finalment, la imatge de l'heroi suposa una contrapart a la situació de l'artista caribeny, que, com aquell, ha de «combatre» sota unes condicions imposades pel medi artístic nacional i internacional.

Al Carib hi ha una llarga tradició de figures heroiques. En la mirada de l'artista, passat i present s'uneixen amb l'objectiu de fer referència a aquest buit que existeix en la història de la regió. En aquest context, la violència real i la violència simbòlica s'uneixen, i la derrota de l'heroi passa a ser un referent, gairebé un document històric, de la violència epistèmica que ha erosionat el passat caribeny. Durant molts anys, Marcos Lora va treballar amb materials rosegats, amb llibres i documents històrics que l'artista modificava i als quals donava una aparença d'objectes vius, amb una evolució, amb memòria. L'artista justificava aquesta utilització del document assenyalant que el paper



no resisteix bé el clima dels tròpics<sup>3</sup>. Aquesta explicació tan simple i objectiva, revela una càrrega extremadament potent i profunda. La climatologia tropical s'alia, en aquest cas, amb la història antillana, i porta l'artista a endinsar-se en el qüestionament de la funció i la veracitat del document històric, en un moviment que Okwui Enwezor ha distingit com un factor recurrent en l'art actual (Enwezor, 2008).

L'heroi caribeny és mediat i mediàtic. També és, gairebé sempre, un «heroi oblic», que tria camins alternatius als valors acceptats per la moral oficial. La resistència d'aquest heroi tràgic es produeix en el moment del *knockout*, en l'instant en què aconsegueix alliberar-se dels valors representacionals adquirits per parlar des de la seva pròpia perspectiva, és aquí, en aquest punt de la història escrita i la lliçó apresada, quan el artista intervé per elevar retrats desfigurats i incomplets, però capaços d'obrir portes i plantejar preguntes. La derrota de l'heroi es converteix per l'artista en una possibilitat de reparació de la memòria, però també en un gran interrogant sobre la producció creativa en el moment actual, sobre la distància entre el dins i el fora, sobre les desigualtats de les societats del Carib i, en fi, sobre la posició, d'alguna manera heroica, que ha d'ocupar l'artista que fa a la presència de la violència en aquestes societats.

## Bibliografía i filmografía

- BARSON, T. (2010): «La modernidad y el Atlántico negro» en Barson, T. y Gorschlüter, P. (eds.), *Afro Modern. Viajes a través del Atlántico Negro*, Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea, 2-20.
- BENÍTEZ ROJO, A. (1998): *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva Posmoderna. Edición definitiva*, Barcelona: Casiopea.
- BOXER, D. (2010): «Ebony Patterson» en Poupeye, V. (ed.), *Young Talents V*, Kingston: National Gallery of Jamaica, 24-25.
- CASTRO, Javier (2007): *Reconstruyendo al héroe*, Cuba.
- ENWEZOR, O. (2008): *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*, New York: Steidl.
- GATZAMBIDE, A. (1998): «El Caribe insular. Un pasado y una cultura compartidas» en Zaya, A. y Borràs, M.L. (wds.), *Caribe Insular: Exclusión, Fragmentación y Paraíso*, Badajoz: MEIAC, 33-37.
- GILROY, P. (1993): *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, Cambridge: Harvard University Press.
- GLISSANT, E. (2010): *El discurso antillano. Edición crítica*, La Habana: Casa de las Américas.
- HOPE, D. (2006): *Inna di Dancehall. Popular Culture and the Politics of Identity in Jamaica*, Kingston: University of the West Indies Press.
- MAESENEER DE, R. (2004): *El artista caribeño como guerrero de lo imaginario*, Madrid: Iberoamericana.
- MERCER, K. (2010): «Zonas de contacto cosmopolitas» en Barson, T. y Gorschlüter, P. (eds.), *Afro Modern. Viajes a través del Atlántico Negro*, Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea, 34-42.
- MIGNOLO, W. (2007): *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*, Barcelona: Gedisa.
- MOSQUERA, G. (2005): «The Marco Polo Syndrome. Some Problems around Art and Eurocentrism» en Kocur, Z. y Leung, S. (eds.), *Theory in Contemporary Art since 1985*, Oxford: Blackwell Publishing, 218-226.
- ORTIZ, F. (2002): *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Madrid: Cátedra.
- PAUL, A. (2009): «Do you remember the days of slav'ry? Connecting the Past with the Present in Contemporary Jamaica», *Slavery & Abolition: A Journal of Slave and Post-Slave Studies*, 2, vol. XXX, 169-178.
- PAUL, A. (2008): «No space for race: The bleaching of the nation in postcolonial Jamaica» en Levy, H. (ed.), *The African-Caribbean Worldview and the Making of Caribbean Society*, Kingston: University of the West Indies Press, 94-113.
- WALCOTT, D. (1995): «The Antilles: Fragments of Epic Memory» en Lewis, S. (coord.), *Caribbean Visions. Contemporary Painting and Sculpture*, Alexandria, Virginia: Art Services International, 29-37.
- WALLERSTEIN, E. (1979): *El moderno sistema mundial. La agricultura capitalista y los orígenes de la economía-mundo europea en el siglo XVI*, Madrid: Siglo XXI Editores.