



SUBJETIVIDAD Y DISENSO MÁS ALLÁ DE LA REPRESENTACIÓN. PERFORMANCE Y ESCLAVITUD EN EL ÁMBITO CARIBEÑO

SUBJECTIVITY AND DISSENT BEYOND REPRESENTATION. PERFORMANCE AND SLAVERY IN THE CARIBBEAN

Carlos Garrido Castellano*

Cómo citar este artículo/Citation: Garrido Castellano, C. (2016). Subjetividad y disenso más allá de la representación. Performance y esclavitud en el ámbito caribeño. *XXI Coloquio de Historia Canario-Americana (2014)*, XXI-037. <http://coloquioscanariasmerica.casadecolon.com/index.php/aea/article/view/9519>

Resumen: En Esta ponencia analiza varios proyectos artísticos de *outsourced* performance —esto es, performance en el que la acción es “subcontratada” a individuos o colectividades por parte de la persona autora de dicha acción— con el objetivo de examinar las implicaciones de un modo de acercamiento al pasado y al presente de la esclavitud que tiene lugar más allá de la representación. En particular, nos centraremos en cuestionar la capacidad del performance “subcontratado” para renegociar la memoria colectiva, abrir espacios de crítica social y disenso, y poner en duda la lógica mercantil del sistema artístico actual. Esta ponencia tratará de determinar críticamente el grado en que en dichas acciones coexisten imperativos sociales y estéticos ligados a la expresión del disenso y a la creación de nuevos marcos de pensamiento y acción.

Palabras clave: Arte contemporáneo; Caribe; esclavitud; performance; epresentación

Abstract: This paper analyzes several artistic projects of outsourced performance —that is, performance art in which the action is “outsourced” or relegated to individuals or collectivities by the author of the action— in order to examine the implications of an approach to the past and present of slavery operating beyond representation. Specifically, we will focus on challenging the capacity of outsourced performance at negotiating collective memory, opening spaces of social critique and dissensus, and questioning the logic of commodification of the contemporary art system. This presentation will aim to determine critically the degree at which within social and aesthetic imperatives coexist in relation to new frameworks of thought and action.

Keywords: Caribbean; contemporary Art; performance Art; representation; slavery

INTRODUCCIÓN

Esta ponencia se acerca al contexto del arte contemporáneo realizado en el espacio atlántico, y en concreto en el ámbito caribeño, con el objetivo de analizar las condiciones de representación de la memoria ligada a la esclavitud¹. En particular, nos centraremos en varios ejemplos que utilizan el *outsourced* performance, esto es, el performance en el que el artista encarga a determinadas personas que realicen alguna acción, para trascender las limitaciones de las imágenes tradicionalmente asociadas al *Middle Passage* y al tráfico esclavista, el barco y la silueta del esclavo. Nuestra idea central consiste en afirmar que las posibilidades que abre este tipo de performance permiten una aproximación crítica al pasado y al presente de la esclavitud, aproximación que en muchos casos se presenta más problemática

* Centro de Estudos Comparatistas. Universidade de Lisboa. Faculdade de Letras. Alameda da Universidade. 1600-214 Lisboa (Portugal). Correo electrónico: cgc@campus.ul.pt

¹ Agradecimientos: Esta ponencia surge a partir de varias estancias en centros de investigación de Cuba, Estados Unidos y Puerto Rico; su realización ha sido posible gracias a un contrato posdoctoral de la Fundação para a Ciência e a Tecnologia del gobierno portugués, y al proyecto de investigación “El artista y el dolor: El sufrimiento como límite de la representación en la cultura artística contemporánea” (HAR2012-31321).



en aquellas obras basadas en la representación, más sujetas a la posibilidad de esencializar o trivializar la figura del esclavo. La participación ha permitido, en ese contexto, una aproximación diferente al pasado de la esclavitud, al tiempo que ha servido para aludir a cuestiones de exclusión y malestar institucional que caen dentro del ámbito artístico. Sin embargo, como veremos a continuación, ese carácter “comunitario” de la obra de arte participativa no implica una respuesta prefijada, ni tampoco garantiza unos resultados estéticos determinados.

Partiendo de ese contexto, esta ponencia se centrará en tres proyectos artísticos de Cuba, República Dominicana y Puerto Rico que están ligados de manera más o menos directa a la esclavitud y que implican la participación de otras personas en colaboración con los artistas. Examinaremos, así, la obra sin título que Tania Bruguera llevó a cabo en la séptima Bienal de la Habana en el año 2000; *Trata*, un performance llevado a cabo por el artista dominicano David Pérez “Karmadavis” en 2005; y finalmente *Inventario*, un video-documental realizado por la artista puertorriqueña Beatriz Santiago. Si bien los tres casos analizados comparten un mismo interés en problematizar a un tiempo la historia y la función del artista y su relación con las instituciones, lo que implica un acercamiento a las condiciones de trabajo y a los intercambios socio-económicos, en ninguno de los casos encontraremos una declaración explícita que reivindique una interpretación de las obras ligadas exclusiva o principalmente a la esclavitud. Esa ambigüedad intencionada servirá, en los tres casos, para evitar caer en simplificaciones y para ubicar la carga crítica de las obras en el ámbito del presente. Más allá de ese interés por huir de la representación directa de la esclavitud y de la reducción de la obra a un “tema” específico, los proyectos seleccionados no coinciden en muchos otros aspectos: utilizan lenguajes expresivos diferentes, están concebidos para espacios distintos, implican concepciones del público, de la autoría y de la participación igualmente disímiles.

Si hemos seleccionado estos tres ejemplos ha sido por su capacidad para problematizar la propia representación de la esclavitud. Desde hace décadas numerosas voces de África, América Latina y el Caribe han alertado del peligro de exaltar la diferencia o de ubicar la creatividad del espacio atlántico en una búsqueda de la identidad entendida como algo esencial e inalterado, que se remonta al tiempo de la esclavitud y que implica una separación total con los ritmos y las preocupaciones del *Mainstream* o del Norte². Por el contrario, muchos críticos y artistas han buscado insertar su práctica en un contexto global, basado en la búsqueda de un cosmopolitismo crítico y postcolonial, que admita las desigualdades y las dominaciones derivadas de los procesos de conquista y dominación del planeta, pero que al mismo tiempo sea capaz de procurar soluciones y respuestas de alcance global. Desde una amplia trayectoria, que implica la participación en los principales eventos artísticos internacionales, los tres artistas que ahora analizamos han hecho de su obra un lugar de cuestionamiento de las condiciones sociopolíticas que rigen sus sociedades de origen y sus lugares de residencia; ese cuestionamiento se extiende, como veremos, al pasado que originó esas condiciones. A partir de esas premisas, nos centraremos aquí en examinar tres aspectos esenciales en toda su producción: la capacidad de la participación para renegociar la memoria colectiva; la labor desempeñada por los tres creadores a la hora de abrir espacios de crítica social y disenso; y, finalmente, su voluntad de cuestionar el papel del artista en la actualidad y de poner en duda la lógica mercantil del sistema artístico actual. Antes de comenzar la revisión de estos tres proyectos, sin embargo, debemos considerar, aunque sea brevemente, la presencia de la esclavitud en el imaginario artístico atlántico y el auge de proyectos participativos y colaborativos en el arte actual, dado que ambas dimensiones ofrecerán el marco en el que situaremos nuestra crítica de los tres ejemplos seleccionados.

LA ESCLAVITUD EN EL IMAGINARIO ATLÁNTICO

La representación de la esclavitud ocupa un lugar central en el imaginario visual atlántico. Las imágenes del barco negrero, de los cuerpos amontonados en sus bodegas o lanzados al mar, constituyen el centro de una representación negativa, de una ausencia, que permite, en cambio, hacer del Océano Atlántico un

² MOSQUERA (1996).

espacio habitado³. El mar, tradicionalmente símbolo de libertad, de expansión, de encerramiento, se convierte así en una referencia positiva, tan tangible como los continentes e islas que la rodean, incluso cuando la relación entre tierra y mar siga privilegiando a ésta⁴. La representación de la esclavitud constituye, por tanto, la reconstrucción de un archivo sujeto a la condición singular del doble valor de su objeto: la imagen de la esclavitud recrea no sólo la negatividad de la ausencia, la falta de información o reconocimiento; también la dificultad existente a la hora de analizar los documentos de que disponemos, su “cooperación” con los sistemas de conocimiento-poder en que fueron creados⁵.

Desde que Paul Gilroy⁶ delinea a principios de los noventa el contorno de ese territorio transnacional que llamaría el Atlántico Negro, forjado a partir de la esclavitud y el tráfico tricontinental, muchas han sido las miradas que han hecho hincapié en cartografiar las representaciones derivadas del *Middle Passage*, rastreando su influencia en la configuración de las culturas contemporáneas. La imagen del barco negrero y la sombra de su carga poblaron los imaginarios artísticos del *Black Art*, creando vías de conexión entre el arte de África, el de América y el de las comunidades negras estadounidenses y europeas⁷.

Sin embargo, en múltiples ocasiones esa representación ha resultado problemática. En primer lugar, después de la independencia política de muchas de las naciones africanas y caribeñas, la recreación de una “esclavitud heroica”, conducente a la liberación política, oculta la persistencia de desigualdades y de procesos de dominación que plantean una continuidad entre lo colonial y lo postcolonial⁸. Las imágenes de la colonia emergen, entonces, no como símbolos reparadores sino como fantasmas que continúan asediando la certeza y la positividad de los proyectos nacionalistas, emancipadores y modernizadores. Por otro lado, en ocasiones se ha olvidado la complejidad y la multiplicidad de historias y de proyectos que se hallan detrás de la esclavitud. Si entendemos ésta como parte del proyecto de conquista y colonización que Europa lleva a cabo a inicios de la Modernidad, entonces el tráfico de personas a través del Atlántico cobra importancia únicamente en conexión con las implicaciones de los movimientos de objetos y personas que conforma la historia de este espacio. Es precisamente hacia esas implicaciones que los proyectos participativos que aquí examinamos se encaminan.

PERFORMANCE Y PARTICIPACIÓN

En las últimas décadas ha surgido un creciente interés en el ámbito artístico por explorar la capacidad que el arte tiene para generar procesos colaborativos y participativos. Esos procesos buscan plantear una continuidad con las iniciativas sociales que pretenden, especialmente en los últimos años, una transformación del espacio público y una garantía de una dinámica política plural, abierta y crítica⁹. Al mismo tiempo, la participación ha servido en muchos casos para cuestionar el papel del artista entendido como creador único, como un ser separado del conjunto de la sociedad. Así, de una lógica objetual se ha pasado a primar la experiencia y la convivencia como motores del proceso creativo. Si bien, como recuerda Claire Bishop¹⁰, la participación no es nueva en el arte, sino que se remonta, al menos, al origen de las Vanguardias artísticas, los proyectos participativos han ocupado un lugar creciente en las programaciones de bienales y centros de arte contemporáneo. Términos como utilidad, aprovechamiento, empoderamiento de audiencias han pasado a formar parte del vocabulario habitual del lenguaje artístico, estableciendo un debate (imposible de explorar en esta ocasión) que oscila entre posturas que consideran este giro como una nueva estrategia para conseguir notoriedad y para dotar de un carácter político a las

3 GLISSANT (2007).

4 STEPHENS (2013).

5 véase especialmente STOLER (2013).

6 GILROY (1993).

7 véase especialmente BARSON y GORSCHLÜTER (2010).

8 DEMOS (2013).

9 KESTER (2011).

10 BISHOP (2013)

obras, para afincarlas en un sentimiento moral de “deber cumplido”, y otras que celebran el nuevo papel que el arte estaría desempeñando.

En lo que respecta al espacio atlántico lo participativo no es en absoluto nuevo. Prácticas pedagógicas alternativas, celebraciones populares, manifestaciones religiosas e intervenciones político-urbanísticas han sido una constante. Sin embargo, a menudo los proyectos artísticos basados en cualquier tipo de participación han quedado fuera de las perspectivas históricas del arte de las regiones que integran el espacio atlántico, a favor de selecciones que privilegian creaciones y artistas ligados a la representación y a la materialidad de la obra. Más aún; en los casos en que esos proyectos se han considerado de forma crítica, a menudo encontramos una celebración del poder “democrático” del arte contemporáneo y la “autenticidad” del compromiso del artista con su comunidad, que llegaría a borrar las fronteras entre la comunidad, el público y el artista. Tradicionalmente, una renovación en los temas y los discursos del arte africano o caribeño, por ejemplo, ha sido identificada con una renovación y una evolución de las prácticas sociales de ambos contextos, que implicaría nociones más abiertas de la participación, la inclusión o la afirmación de sujetos y colectivos. Sin embargo, asumir que ambos niveles, lo social y lo artístico, cambian al mismo tiempo o forman parte de una relación mecánica, supone caer en un problema de conceptualización difícil de solventar. Se hace necesario, entonces, prestar atención al modo en que ese proceso tiene (o no) lugar, examinando las contradicciones implícitas en el carácter participativo de la experiencia artística. Eso es precisamente lo que el análisis que sigue a continuación intenta llevar a cabo.

TRATA DE DAVID PÉREZ

El primer ejemplo al que se acerca esta ponencia es el performance *Trata* de David Pérez. Realizado en 2005, la acción implicaba la contratación de un hombre haitiano que debía pelar quinientas cañas de azúcar. Posteriormente, el artista, situado sobre el montón de cañas de azúcar, trataría de comerlas hasta la extenuación frente al Alcázar de Colón en Santo Domingo. *Trata* inicia una constante en el performance de Pérez basada en la contratación de haitianos para realizar determinadas tareas, siendo la participación de estos actores lo que muchas veces da sentido a la obra. La producción de Pérez ha tratado de analizar de forma crítica las relaciones entre República Dominicana y Haití, partiendo de los preconceptos de los ciudadanos de cada país hacia el otro, pero también de las posibilidades del acercamiento y la colaboración. Basado en un absoluto respeto por examinar de forma crítica ambos nacionalismos, la obra de Pérez elude la esencialización de cualquiera de los dos países, reconociendo sus diferencias, pero también el hecho de que comparten un mismo contexto. En *Trata* Pérez idea una acción que se lleva a cabo mediante la cooperación “desigual” entre una persona de cada país, el propio artista y el haitiano contratado. El título de la obra, alusivo a la trata esclavista, podría situar las implicaciones de la acción en el pasado histórico de la isla. Sin embargo, el hecho de que sea el propio artista quien participe en la misma, y la división de la tarea entre dos personas, obliga a situarla en el presente. Estableciendo lo que será una constante en su obra, Pérez plantea una continuidad entre la historia de La Española y el momento actual, que en este caso alude a las condiciones de trabajo presentes en República Dominicana y a la conflictiva relación entre modernización, migración y nacionalismo. Como ha señalado el propio artista en una declaración personal al comentar la acción: “*Los haitianos desde un inicio fueron componentes laborales de la industria azucareras dominicanas y constituían un elemento de prioridad para la misma, ya que sin gozar de beneficios y privilegios presentaban una forma de segura de mano de obra barata. Esto genera una forma ilegal de introducción y repatriación de los mismos, en el territorio dominicano.*”

SIN TÍTULO (2000) DE TANIA BRUGUERA

La obra sin título que Bruguera presentó en la Séptima Bienal de La Habana implicó un mayor número de participantes y una relación diferente con el público. Bruguera es una de las artistas de mayor

relevancia dentro del panorama cubano y latinoamericano de los últimos veinte años. Su producción creativa, siempre basada en el performance y en la creación de situaciones que obligan al espectador a tomar una respuesta crítica, se ve completada por experiencias de pedagogía alternativa tan relevantes como la Cátedra de Arte y Conducta, uno de los primeros espacios a nivel mundial dedicados a las prácticas artísticas colaborativas.

En este caso, la artista dispuso un espacio oscuro en la habanera Fortaleza de la Cabaña. A los visitantes se les pedía sin más explicación que entraran en dicho espacio. Una vez dentro, la primera sensación que percibían era olfativa y táctil: el suelo estaba cubierto de caña de azúcar en descomposición. Una vez acostumbrados a la falta de luz, los visitantes comenzaban a percibir la presencia de actores desnudos que realizaban diversas acciones, acompañando una proyección fílmica que aparecía de forma intermitente en una de las paredes de la Fortaleza. En ella, Fidel Castro pronunciaba un discurso sobre la productividad, el progreso y la modernización del país en tiempos de la Revolución. Si bien la imagen del gobernante emergía de forma nítida en la pared, esa claridad contrastaba con la desorientación sensorial que la obra producía.

En este caso, el carácter “presente” de la obra se deriva de nuevo de la conexión entre trabajo, modernización y emancipación; igualmente, además, es una sensación de hartazgo, de malestar físico, lo que transmite el mensaje crítico. Si en *Trata Pérez* se muestra incapaz de aprovechar el fruto del trabajo encargado, en la acción de Bruguera la hostilidad del entorno, derivada del olor de la caña en descomposición, de la desorientación visual, o de la inestabilidad del espacio, desafía el mensaje de Castro.

INVENTARIO DE BEATRIZ SANTIAGO MUÑOZ

De todas las obras que analizamos en esta ponencia, *Inventario* se muestra como la más difícil de encuadrar dentro de la revisión de prácticas artísticas no representativas ligadas al trabajo y a la esclavitud en el mundo atlántico. La artista puertorriqueña Beatriz Santiago ha utilizado el falso documental para aludir a la realidad que le rodea y para cuestionar la posición de observador y narrador que el artista desempeña frente a una comunidad dada. En *Inventario*, una acción llevada a cabo en Chiapas, la artista visitó Frontera Corozal, un pueblo situado en la frontera con Guatemala reubicado y reconfigurado en términos urbanísticos en los años setenta siguiendo criterios modernizadores. Santiago entonces encarga a todos los miembros de la comunidad la realización de un inventario que contuviera todos los bienes, reales o imaginarios, que los habitantes poseían. Para ello, la artista se ayudó del consejo comunal, reducto del poder comunitario. El resultado del inventario fue narrado a través de un megáfono, principal medio de actualización de la comunidad. La presentación formal de la obra consistió en un vídeo en el que vemos el día a día de la comunidad y la enumeración de sus bienes mientras el sonido del megáfono va elaborando el listado.

La obra de Santiago suele plasmar en vídeo procesos más complejos de convivencia que adoptan la apariencia “neutra” del documental. En este caso, la propia artista es la que encarga un inventario de todas las posesiones del grupo, reactuando el sistema de control colonial. Sin embargo, al participar en la investigación y al hacer del inventario un proceso participativo, la artista confiere a la obra una capacidad emancipativa que rompe con el sistema de empoderamiento colonial. Además, al igual que ocurre en los otros dos ejemplos examinados aquí, Santiago plantea a través de la población indígena de Chiapas de forma directa las continuidades entre procesos de control y dominación coloniales y postcoloniales.

SUBJETIVIDAD, PARTICIPACIÓN Y DISENSO

¿Qué elementos aportan los tres ejemplos analizados acerca del pasado de la esclavitud y sus implicaciones presentes? En primer lugar, las tres obras elaboran mediante la participación relatos críticos del pasado, basados en la heterogeneidad de la memoria colectiva. Para ello resulta fundamental entender la participación como algo crítico, no como una garantía de comunidad o entendimiento. En ninguna de

las obras el espectador es invitado a unirse a una “coreografía” en la que su posición está de antemano prefijada; por el contrario, en todos los casos encontramos situaciones que obligan a los participantes a adoptar decisiones o a situarse en posiciones incómodas: desde la desorientación que genera la obra de Bruguera, a la contemplación de la inutilidad y la incapacidad del acto de consumir caña de David Pérez, a la decisión del inventario comunitario en el vídeo de Santiago.

En segundo lugar, las tres obras huyen de la representación directa de la esclavitud y se basan en un proceso difícil de ser plasmado a través de imágenes únicas. En ninguno de los tres casos podremos tener una idea clara del contenido de las acciones a través de fotografías tomadas en un momento dado. Por el contrario, la carga crítica de las obras se deriva de la relación entre los participantes y la audiencia. En los tres casos asistimos, pues, a la creación de un espacio donde se revisan diferentes identidades y categorías, poniendo en duda la articulación establecida de lo nacional. El trabajo aparece, en los tres casos, como centro aglutinador de esa revisión.

No obstante, en ninguna de las tres obras asistimos a una crítica abstracta o estandarizada. Por el contrario, en los tres casos se observa una voluntad de investigar las continuidades y discontinuidades entre pasado y presente a través de elementos muy concretos. Por otro lado, en los tres casos el artista pone su posición en duda: Pérez participa de la acción, colaborando “en términos desiguales” con el actor haitiano (es preciso señalar que no hay en ese gesto ninguna valoración negativa o inferior; por el contrario, Pérez modifica los términos de la participación en cada una de sus obras, incorporando más actores de Haití y República Dominicana e intercambiando las acciones que realizan; la utilización aquí de un actor haitiano para el acto de pelar las cañas de azúcar obedece únicamente al sentido estético de la obra, dando la clave para relacionar la esclavitud con la migración y la modernización). Bruguera, por su parte, no participa en la obra, pero configura un espacio en el que el público no es un mero espectador de la obra, sino que debe experimentar a través de todos los sentidos el entorno en el que el mensaje en forma de vídeo está inserto (sin el malestar olfativo y táctil de la acción, el vídeo de Castro pierde gran parte de su sentido); esa multiplicidad de discursos desafía la materialidad del propio edificio donde se produce la obra, y dota de un carácter crítico a la bienal. Por último, Beatriz Santiago también complica su posición: si por un lado encarga y “controla” la producción del inventario, al mismo tiempo es la documentadora, la “etnógrafa”, de todo el proceso, y sus objetivos aparecen dados por las elecciones de la comunidad.

CONCLUSIONES

Como hemos visto, el performance aparece como un medio óptimo para revisar las continuidades de los procesos de dominación coloniales ligados a la esclavitud desde una óptica alejada de la identificación directa o la moralización. La inclusión de otros actores mediante el *outsourced* performance desafía la posición del espectador, obligándolo a tomar partido; sin embargo, la participación *per se* no es garantía de un contenido crítico. Por el contrario, será la articulación entre estética y política lo que dará a la obra su sentido. En ese proceso, el propio artista compromete su posición, lo cual le sirve para analizar el funcionamiento del sistema artístico actual. Todo ello hace que ejemplos como los que hemos examinado en esta ponencia proporcionen una alternativa a los discursos de la memoria que buscan una actualización del significado de la esclavitud en el mundo atlántico.

BIBLIOGRAFÍA

- BARSON, T. y GORSCHLÜTER, P. (eds.) (2010). *Afro Modern. Journeys through the Black Atlantic*. Londres : Tate Gallery.
- BISHOP, C. (2013). *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres: Verso.
- DEMOS, T.J. (2013). *Return to the Postcolony. Specters of Colonialism in Contemporary Art*. Berlín: Stenberg.
- GILROY, P. (1993). *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press.
- GLISSANT, É. (2007). *Mémoires des Esclavages*. París: Gallimard.
- KESTER, G. (2011). *The One and the Many. Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Durham: Duke University Press.

- MOSQUERA, G. (ed.) (1996). *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*. Londres: InIVA.
- STEPHENS, M. (2013). "What Is an Island?: Caribbean Studies and the Contemporary Visual Artist" en *Small Axe*, n. 41, Nueva York, pp. 8-26.
- STOLER, A.L. (ed.) (2013). *Imperial Debris. On Ruins and Ruination*. Durham: Duke University Press.