

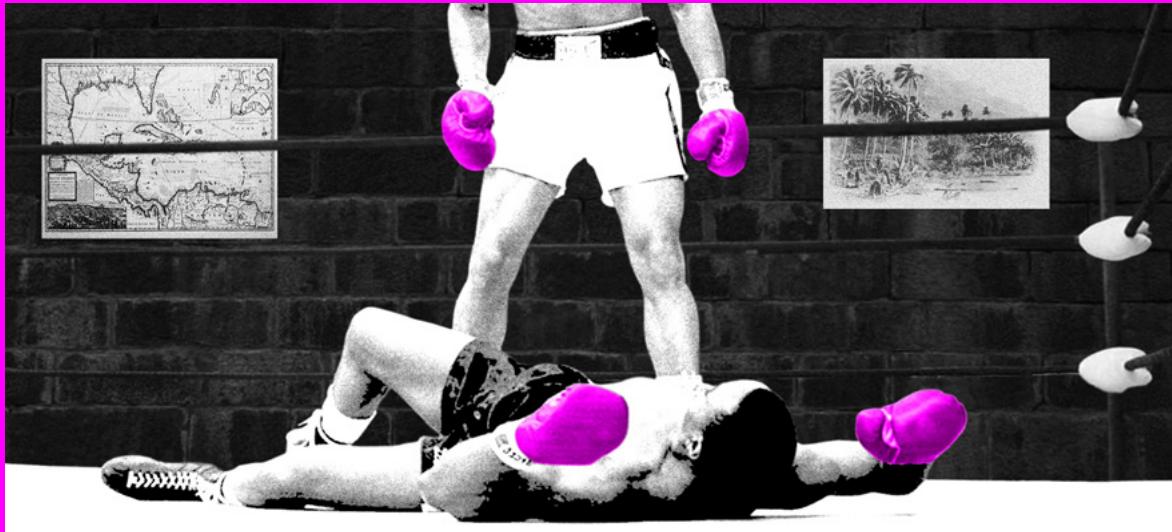
# #06

# CELEBRADOS, DESPOSEÍDOS Y ADORADOS. REPRESENTACIONES DEL DESTINO TRÁGICO DEL HÉROE EN EL IMAGINARIO VISUAL CARIBEÑO CONTEMPORÁNEO

**Carlos Garrido Castellano**

*Universidad de Granada*

cgcaste@correo.ugr.es



**Resumen ||** Este trabajo se centra en analizar las concepciones de la violencia presentes en el arte contemporáneo del Caribe a través de las representaciones del héroe asociado al combate. En especial, examinaremos aquellos casos en los que éste aparece derrotado, superado por el contexto, pese a su carácter de campeón. Las reflexiones de artistas como Marcos Lora Read (República Dominicana), Javier Castro (Cuba) o Ebony Patterson (Jamaica), mediante la utilización de diversos medios expresivos, han recurrido al héroe para deconstruir elementos de sus sociedades, proponiendo una mirada transgresiva que extrae valores subversivos de la tragedia heroica.

**Palabras clave ||** Arte Contemporáneo | Caribe | Javier Castro | Héroe | Marcos Lora Read | Ebony Patterson | Violencia.

**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. Introducción

---

La historia del Caribe aparece estrechamente vinculada a la violencia. A la violencia física, marcada por la desaparición del elemento indígena y por el traslado de grandes cantidades de población africana a través de la esclavitud, pero también a lo que Walter Mignolo ha denominado violencia epistémica (Mignolo, 2007), y que puede entenderse como un movimiento simultáneo de creación de un centro y de establecimiento de una periferia en un descentramiento geográfico de la posición del ser humano sobre el mundo. Esa violencia, iniciada en el momento del descubrimiento, determinará la historia de la región, y creará un discurso marcado por lagunas, por vacíos. Esos vacíos serán tan importantes, o más, que los documentos, que los datos recogidos en los archivos. Serán un fichero más, que aluda a la imposibilidad de reconstruir una genealogía perfecta, una historia continua, algo que el Premio Nobel Derek Walcott expresará de manera gráfica al señalar 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).

Esa fragmentación del discurso histórico, permeada por elementos reflejados —Paul Gilroy va más allá al definir el Atlántico como un continente en negativo, habitado por una cultura resultante del tráfico tricontinental entre Europa, África y América (Gilroy, 1993)—, así como por la subalternidad del sustrato africano e indígena con respecto a la base cultural eurocéntrica dominante, generará un proceso de búsqueda identitaria que perdura hasta nuestros días. Si nos acercamos al pensamiento caribeño, muchos teóricos plantean, desde diferentes perspectivas, ese vacío como base a partir de la cual surge la cultura caribeña. Si el pensamiento del *Black Atlantic* ve en el Atlántico un territorio compartido, dominado por viajes de ida y vuelta y por el trauma de la esclavitud (Gilroy, 1993), para Antonio Benítez Rojo, que sigue un pasaje de una novela de Fanny Buitrago ambientado en un territorio simbólicamente periférico dentro de la periferia que constituye el Caribe dentro del continente americano, la existencia de ese hueco toma la forma de un abandono de arena y agua, de una corporización de una memoria incierta, de una imposibilidad de completitud que termina convirtiéndose en una imposibilidad de definición esencial —«nosotros renunciamos al Ser», dirá Glissant (2010: 26)— que abarca toda la historia de la región:

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 introspección personal y social se manifestará, en este contexto, como una celebración de la creatividad resultante de la necesidad de generar nuevos referentes a partir del encuentro; como una restauración de lo perdido en el camino; como una búsqueda de las raíces (Kobena Mercer habla de una «genealogía en acción» (Mercer, 2010: 37)) o, finalmente, como una utopía en construcción. No ha de olvidarse que el Caribe es, además, el territorio de la imaginación, que forzosamente será imaginación cartográfica y, como consecuencia de ello, desde un primer momento, desplazamiento. Ya Colón imaginó el mundo a partir de la dislocación que lo llevó al Caribe, camino al que siguieron la reordenación del mundo y el estrechamiento cada vez mayor de las conexiones entre los territorios que los componen mediante conexiones de dependencia y dominación, elemento que está en la base de los sistemas-mundo wallersteinianos (Wallerstein, 1979).

Esa imaginación se concibe, además, como arma utilizada por las que Antonio Gatzambide, siguiendo a Gérard Pierre-Charles, denominará «culturas de resistencia» (Gatzambide, 1998: 34). Tanya Barson, por su parte, habla de «la estrategia de la representación de narrativas históricas (al no existir archivos adecuados) a base de una recuperación imaginativa» (Barson, 2010: 12). La creatividad surge, en ese contexto, como necesidad de generar discursos alternativos ante la pérdida de historia, pero también como una búsqueda de mayor representación y de autodefinición, de intervención en el medio social —Rita de Maeseneer, siguiendo a Chamoiseau, presentará al creador caribeño como «guerrero de lo imaginario» (Maeseneer De, 2004: 17). En la actualidad la dinámica entre lo local y lo global, así como la aparición de nuevos sistemas de dominación, han generado modelos alternativos de resistencia. Las sociedades caribeñas —no todas independientes, no ha de olvidarse— se debaten entre las consecuencias de un capitalismo feroz y las de la degradación medioambiental, entre la atracción y la afirmación de los centros de poder. La violencia, en ese marco, deja de ser meramente simbólica para materializarse de manera harto visible. Las consecuencias del choque entre la situación periférica del Caribe y su cercanía con respecto a dichos centros hegemónicos genera tensiones que derivarán en situaciones de marginación y en conflictos de inclusión y representación en los imaginarios nacionales.

En ese marco, muchos artistas han reflexionado sobre la violencia actual, conectándola con las contradicciones del proceso histórico caribeño. En ese contexto emerge la figura del héroe, que es concebido como un personaje trágico, cuyo fracaso final es el resultado de la imposibilidad de lograr plenamente las aspiraciones

---

de las comunidades caribeñas debido a las limitaciones impuestas por la posición periférica de la región desde el momento de su «descubrimiento». La recreación del héroe viene, además, asociada a la necesidad de replantear la relación entre el sujeto elegido y el conjunto de la comunidad a la que supuestamente representa; o, lo que es lo mismo, de negociar los préstamos y de establecer hipotéticas fronteras entre la cultura de élite y la cultura popular. La derrota del héroe se convierte, en estos casos, en una posibilidad utilizada por el artista para subvertir, de una manera ambivalente, sistemas de dominación culturales, al tiempo que en una herramienta para establecer una posición desde la que los creadores puedan dialogar de forma más igualitaria con el *mainstream* artístico. Las estrategias de la apropiación y la ironía aparecen, así, como nuevas armas en manos del artista a la hora de recuperar fragmentos de un pasado interpretado de manera unívoca, en el que la lógica del acontecimiento es desactivada, subsumida por un discurso superior —léase nacionalismo, integración regional, lucha contra el colonialismo, etcétera— y reducida a un significado directo.

¿Qué lugar corresponde al héroe en el imaginario artístico caribeño? ¿Cuáles son los modelos de resistencia que dicha figura encarna? ¿Cómo concebir lo heroico vinculado a la realidad caribeña? Por último, ¿cómo conectar la figura histórica con el contexto creativo del arte actual? Este artículo se acerca, mediante un rodeo —no podría ser de otro modo—, a las representaciones del héroe en el arte caribeño actual. Este trabajo pretende analizar las normas de representación que rigen la aparición de determinados sistemas de valores alternativos al poder oficial ligados a movimientos urbanos en el Caribe insular. Esos sistemas quedan vinculados a la figura del héroe, que ha dejado de ser una figura histórica para encarnar los conflictos de la realidad actual caribeña. Nos acercaremos, entonces, a aquellas lecturas que aproximan la tragedia, la caída del héroe histórico al momento presente y hacen de ella un elemento de subversión, una remota posibilidad de triunfo.

Analizaremos tres obras pertenecientes a contextos y a medios expresivos diferentes, pero que comparten un interés por delinejar la figura del héroe en relación con la violencia, generando una representación ambigua, que oscila permanentemente entre el triunfo y el fracaso y que desembocará irrevocablemente en la encarnación de un destino trágico. En los tres casos seleccionados, la imagen del héroe surge de un contexto histórico preciso que es desdibujado y deconstruido por los artistas que, de este modo, se acercan a las contradicciones anteriormente señaladas presentes en las culturas caribeñas. En los tres, finalmente, hay un interés por aproximarse de manera oblicua, indirecta, al contexto actual vivido por los artistas, así como una voluntad de establecer un diálogo entre situaciones de violencia del momento presente y las condiciones sociales en las

---

que surge la creatividad. Existe, sin embargo, una amplia tradición respecto a la representación de la violencia en el arte caribeño contemporáneo, que trata de responder a los conflictos de raza, clase y género que han dado forma a la región. El imaginario artístico caribeño se encuentra repleto de héroes que buscan su lugar en una cultura de campeones, una suerte de atletismo estético que, mediante la ironía y el humor, pone de manifiesto que sólo mediante esa distancia que permite la burla se logran conjurar algunos de los conflictos de la sociedad caribeña. Así, si nos limitamos a mencionar solamente algunos de los ejemplos más recientes, encontraremos en un lugar privilegiado al personaje creado por el artista de Curaçao, Tirzo Martha, bajo el nombre de *Captain Caribbean*. La figura del Capitán, ataviada con un recipiente de *Kentucky Fried Chicken* (KFC) y unas gafas de buceo, lucha contra el turismo, la esclavitud y la colonización, al tiempo que admira devotamente las figuras de los héroes que lo precedieron. Martha, mediante una estrategia desacralizadora y burlona, establece una distancia respecto a una cultura oficial ritualizada, dominada por el respeto a un pasado inamovible y por la existencia de varios sistemas de valores en competencia, en el que la admiración retórica por las figuras del pasado deviene en ocasiones mera retórica. En la misma línea se encuentran *Super Merengue* o *La Salsa*, dos personajes creados por los artistas dominicanos Nicolás Dumit Estévez y Raúl Recio respectivamente. Si en el caso del primero el artista, residente en Nueva York desde su infancia, introduce lo folklórico en el museo de forma lúdica, señalando a un tiempo los límites y la necesidad del discurso identitario y trazando una frontera entre los recursos de la cultura popular y su clasificación y cosificación en el ámbito curatorial, en el ejemplo de Recio encontramos una suerte de esencia hortera de lo dominicano fascinado por el consumo y dotado de una alta capacidad destructiva.

A partir de este punto trazaremos el contorno de un hipotético y metafórico combate de dos episodios en el que las representaciones del héroe adquieran contorno y comiencen a hablar. Por una parte, analizaremos cómo la representación de la violencia en el arte contemporáneo del Caribe introduce un doble elemento de resistencia: en primer lugar, una resistencia estética, ante un sistema artístico regido por el mercado y el consumo, que rechaza la cultura visual popular; por otra parte, una resistencia política, al plantear una subversión de los sistemas de afirmación de la nación. El héroe, entonces, aparece asociado con lo transfronterizo. En segundo lugar, veremos cómo la figura del héroe encarna una resistencia simbólica, basada en un juego de afirmación-negación que otorga entidad a un sistema de valores paralelo que permite la afirmación, el proceso de conversión en héroes de individuos que ocupan una posición marginada en el sistema oficial. En este punto, comprobaremos cómo la violencia afirma y subvierte a un mismo tiempo la identidad

de las comunidades caribeñas.

## 1. Preparando el terreno. Presentación de los contendientes

### 1.1. 1938. Joe Louis vs Max Schmeling. En torno a Kid Kapicúa, de Marcos Lora Read

En 1938, en pleno apogeo del nazismo, Joe Louis, un boxeador negro nacido en Alabama, conseguía una oportunidad para lograr la revancha ante Max Schmeling, la esperanza que confirmaría la supremacía del Reich en el boxeo y en la genética. Dos años atrás, el flamante campeón estadounidense se había medido en el Yankee Stadium de Nueva York al alemán. En ese momento Louis se encontraba imbatido y en pleno apogeo de su carrera. Nacido en una familia pobre de Alabama, en los años veinte encontramos a Louis, huérfano de padre, probando fortuna en un gimnasio de Detroit. Una década después, en los años treinta, Louis, «el bombardero de Detroit», es ya un campeón con una veintena de combates ganados y sin ninguna derrota. En el verano de 1936, un mes antes del pronunciamiento que daría origen a la Guerra Civil Española, Joe Louis era derrotado por Schmeling en doce asaltos. A partir de ese momento, sin embargo, su carrera conocería su mayor auge. Un verano después ganaría el título de campeón de los pesos pesados, conservando el cinturón doce años. Para entonces, Louis se había convertido en el ídolo de las comunidades de raza negra de todo un continente y en un emblema de triunfo personal en un contexto marcado por la Gran Depresión del 29. La revancha de 1938 encuentra a Louis, pues, en un momento clave. En este caso, el combate durará un sólo *round*, y el vencedor será Louis. Un año antes del estallido de la Segunda Guerra Mundial, Louis rompía ante una multitud de espectadores el mito de la raza aria. Pese a todo, los dos contendientes se harán amigos, y Louis se convertirá en el boxeador que más años conserve el cinturón de campeón de los pesos pesados. Desde ese momento hasta la fecha de su retirada, la figura de Louis alcanza un aura heroica. Lo obtenido desde los veinte no servirá, sin embargo, para que esa aura se desvanezca años después. Obligado a pelear tras su retiro por problemas fiscales, Louis es destrozado en 1951 por Rocky Marciano; un año antes había perdido el título y su segundo combate. Desde ese momento Louis vive en la más absoluta pobreza, situación que lo llevará a probar fortuna en la lucha libre y en el mundo de los casinos de Las Vegas. Poco después, con cincuenta y seis años, ingresa en un psiquiátrico; finalmente morirá en 1981, sin poder hacerse cargo de su funeral. Mientras tanto, Max Schmeling, que había sido convertido en el emblema nazi en sus enfrentamientos contra Louis, resultaba lesionado pocos años después de su segundo combate contra aquel

---

mientras luchaba en la Segunda Guerra Mundial, y conseguía la dirección de Coca-Cola en Alemania, posición que ostentaría hasta su muerte. Sería, finalmente, Schmeling quien costeara el funeral de su rival, Joe Louis, así como su estancia en el sanatorio.

*Kid Kapicúa* es el título del homenaje que Marcos Lora Read dedica a Joe Louis, un monumento épico y trágico por igual a las victorias que terminan en derrota. Como veremos en los otros dos ejemplos, el artista esconde al héroe, lo transforma en una representación oblicua que, por el hecho de serlo, gana eficacia, se carga de significado. En este caso, el devenir atlántico de Louis es representado por un *punching ball* o pera de boxeo que mira a su hipotético rival con los ojos de quien sabe que no podrá esquivar el próximo golpe pero que podrá resistirlo, que permanecerá inmóvil. Las historias de Louis y Schmeling sirven a Lora para trazar el itinerario de otros relatos ubicados en el *Black Atlantic* de Gilroy (1993), así como para calcular, en una metáfora precisa, la cuota que ha de pagar el artista del llamado Tercer Mundo en su combate continuo para ingresar en el panteón del sistema artístico internacional.

## **1.2. Palabra de Mariana Grajales. Reconstruyendo al héroe de Javier Castro**

Se cuenta que Antonio Maceo fue conminado a la lucha por la Independencia y al amor a la patria desde el momento de su nacimiento. El Titán de Bronce contaba con el arrojo transmitido por Mariana Grajales, mulata santiaguera que pasaría a ser uno de los emblemas patrios cubanos. Mariana pasará a la historia por haber parido a una docena de combatientes por la Independencia y por haber forjado una docena de conciencias comprometidas con la causa nacionalista. La descendencia surge, así, al mismo tiempo como don y como sacrificio ante el altar patrio. Mulato como sus progenitores, Maceo destacará en la contienda contra los españoles por su valor en el combate y por sus cualidades estratégicas, cualidades que le otorgarán una posibilidad de ascenso pese a su origen humilde o a su color de piel. Dentro de la historia de las independencias americanas aparece un tipo de héroe popular, ligado a procesos violentos, que se contrapone a la figura del héroe intelectual, cuya voz suele terminar conformando el discurso que luego dará forma a la nueva nación. El primer modelo heroico se identifica, entonces, con valores intemporales, como el coraje, la valentía o el compromiso ciego. Pese a que durante su vida participó en la confección de los ideales políticos de la Independencia, a menudo se contrapone la figura de Maceo con la de Martí, destacándose el carácter guerrero del primero y las condiciones intelectuales del segundo.

---

El Titán de Bronce dio pruebas de su estatus heroico y de sus cualidades en el momento de su muerte. Se cuenta que Maceo sufrió veintiséis heridas antes de morir, hecho que le granjeó cierta fama de inmortalidad y que ejemplificaba adecuadamente la voluntad férrea del héroe de no abandonar la función que le había sido asignada desde el momento de su nacimiento. En una pieza de videoarte reciente, el artista cubano Javier Castro se acerca a la muerte de Antonio Maceo con la voluntad de examinar el proceso mediante el cual la historia del héroe es construida, o lo que es lo mismo, la capacidad del relato para dar forma al hecho y al mito. El vídeo muestra veintiséis relatos que narran hechos violentos sucedidos a veintiséis cubanos de color. Los dueños de las «heridas de guerra», sin embargo, no aparecen, sino que son sus madres las que cuentan en qué circunstancias se produjo el enfrentamiento que los llevó a sufrir la herida.

En ese contexto, la figura de Maceo queda desdibujada entre los veintiséis relatos correspondientes a sujetos que sólo conocemos por el contexto que el artista ha seleccionado para nosotros en el momento de filmar la escena en la que la madre describe esos fragmentos de realidad marcados por la herida. El autor utiliza el recurso de la acumulación de narraciones para sugerir una continuidad entre la entronización de Maceo como héroe patrio y la vida cotidiana de la población cubana de clase baja, cuya única posibilidad de heroicidad se muestra en pequeñas violencias cotidianas, en la exhibición de las marcas recibidas, sin que el motivo por el que dichas marcas se sufrieron quede suficientemente claro. La conexión con Maceo aparece por la equivalencia entre el número de relatos, veintiséis, equivalentes a las heridas sufridas por el Titán de Bronce antes de su muerte, por ser mulatos o negros los protagonistas —invisibles, por otro lado— de la historia, y por un comentario intercalado en el que una madre carga de sentido la figura del héroe de la Independencia, al asociar su figura con la valentía en la defensa de los demás: «Bueno, mira, las heridas de Maceo han sido, él ayudando, vaya, separando, a ver si me entiendes, separando a amistades de él que han querido agredirse y lo han agredido a él también» (*Reconstruyendo al héroe*. 5'. 2007).

A lo largo de todo el vídeo hay una distancia entre la persona que centra el relato y la imagen que de ella se nos muestra. Las palabras de las madres, que en ciertas ocasiones se muestran prolíficas en explicaciones, y en otras apenas aportan algunos datos esenciales —el lugar donde se ha producido la herida, el arma—, sirven al espectador para construir la imagen del héroe, dotando de significado una realidad que no vemos. Como en el caso de Maceo, el compromiso con una realidad mayor —ya sea la lucha por la nación o cualquier trifulca en defensa de otros—, que en ocasiones se muestra difusa, subsume a la persona, le otorga una identidad artificial. En todos

los casos, además, se observa un proceso, hábilmente manejado por el artista, de cosificación del héroe, reducido a una selección de hechos, al honor controvertido de una cicatriz.

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

Detrás de las obras que analizamos de la artista jamaicana Ebony Patterson no encontraremos un relato del pasado, sino un conjunto de imágenes. En su última serie, presentada en la *National Gallery of Jamaica* en 2010, la artista ha recurrido a las obras maestras de dicho museo para realizar una actualización de estas a partir de los recursos visuales de la cultura *dancehall*. La enseñanza artística académica, imperante en la isla hasta el momento de la Independencia, presentó un escenario idílico en el que se intentaba trasladar la técnica europea del dibujo y la escultura al territorio colonial. La realidad posterior a 1962, fecha de la independencia del Reino Unido, estuvo marcada por grandes tensiones sociales que contradecían la estampa mostrada por el arte de la época inglesa. Asomarse a esa realidad desde el momento presente es lo que intenta la pintura de Ebony Patterson.

Son muchos los adjetivos que se han asociado al *dancehall*. Cultura marginal, cultura de resistencia, cultura de transmutación en tiempos posmodernos de lo sagrado y lo profano que hay en el *reggae*. El *dancehall* ha sido analizado, en todo caso, desde una perspectiva temporal, bien asociado a un presente en el que es objeto de conflicto o de negocio (o de ambas cosas al mismo tiempo), bien asociado a un pasado mitificado del que se rescatan algunos elementos (Paul, 2009). El *dancehall* ha sido sinónimo de controversia, de desafío, de resistencia. Resistencia a la alta cultura, resistencia al orden social y sexual de la cultura jamaicana, resistencia a modelos de socialización basados en las jerarquías. Tanto sus detractores como sus partidarios coinciden en su radicalidad, en su diferencia con respecto a otras manifestaciones culturales caribeñas, algo que Donna Hope ha explicado afincando las prácticas del *dancehall* en el contexto de un Caribe urbano y postmoderno (Hope, 2006).

En su última serie, Patterson presentó un conjunto de seis obras en las que daba respuesta a las obras más representativas de la historia del arte jamaicano. En ellas asistimos a una deconstrucción de las masculinidades presentes en la cultura *gangsta*, marcada por la territorialización del espacio urbano en barrios controlados por poderes personales que generan un fenómeno de clientelismo institucionalizando la violencia como factor de orden y respeto ante la incapacidad del poder nacional para imponerse. Al mismo

---

tiempo, la artista introduce un cuestionamiento de los sistemas de representación de la cultura jamaicana, en los que la raza sigue desempeñando un papel clasificatorio destacado. Patterson presenta a jóvenes aureolados, entronizados por la acumulación barroca de elementos de ostentación a su alrededor, cuyos rostros han sido blanqueados mediante la utilización de un producto químico cuyas consecuencias pueden ser graves para la salud. El *bleaching* o blanqueamiento de la piel, fenómeno corriente en países donde la población negra es mayoritaria, supone un desafío a la definición de la identidad (Paul, 2008). Se trata de un recurso empleado para conseguir mayor preponderancia en un sistema de mayoría negra que todavía considera la gradación del color de piel como un factor de diferenciación social. Los retratos de Patterson, entonces, suponen un elemento contradictorio. Los héroes populares de la obra de Patterson muestran también heridas de guerra, pero las encubren mediante una estetización de la violencia que, de paso, sirve a la artista para analizar la cultura en la que vive.

## 2. Primer round. Del héroe y la subversión estética y política de los imaginarios caribeños

Un boxeador que no termina perdiendo los combates que ha ganado; las madres de una comunidad insólitamente ausente y forzosamente trágica; la belleza improbable de la violencia. Las tres obras presentadas conectan el discurso histórico oficial, nacional, con el contexto de la cultura popular, buscando la posibilidad de trasladar el heroísmo a las condiciones actuales de la realidad social caribeña. Al mismo tiempo, en los tres casos se observa un interés por establecer la posición que ocupa el artista como sujeto privilegiado de esa realidad. La utilización de la violencia ligada a la figura del héroe, entonces, introduce un doble elemento de resistencia: estético, ante un sistema artístico regido por el mercado y el consumo, que rechaza la cultura visual popular, y político, al plantear una subversión de los sistemas de valores oficiales. Ambos elementos generan una práctica transfronteriza que desestabiliza la distancia entre lo insular y lo internacional y que rompe las barreras entre lo «culto» y lo «popular». En los tres casos, lo heroico se refugia en lo popular, analizando una situación en la que la violencia urbana, ritualizada, es el único escenario posible del héroe.

El caso de *Kid Kapicúa*, el alter ego de Joe Louis ideado por Marcos Lora, puede ponerse en relación con lo que Gerardo Mosquera definiera a principios de los noventa como el síndrome de Marco Polo, una incapacidad cultural para asumir la diferencia propia y ajena así como a aquellos que pretenden erosionar las fronteras entre ambos términos. En palabras 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 trayectoria del propio Lora, cuya formación se inicia en República Dominicana, pero se desarrolla principalmente en Europa, fuera de las restricciones del medio nacional y en permanente contacto con el medio artístico internacional, ofrece un buen ejemplo de la afección que presenta Mosquera. Lora forma parte del grupo de artistas que, a principios de los noventa, dieron forma a aquello que hoy se llama arte caribeño, y que entonces no era más que un apéndice, a menudo seccionado, del gran *boom* del arte latinoamericano. La posición del artista, además, quedará caracterizada por una doble limitación: una interior, marcada por no estar dentro del sistema artístico nacional y por utilizar un lenguaje visual internacional, y una exterior, como artista de la periferia que expone en los grandes centros mundiales del arte. En este contexto, la figura de Louis, *Kid Kapicúa*, aparece como una posibilidad de escapar a esa doble falta de entendimiento. La resistencia, el acto creativo de luchar (artísticamente en el caso de Lora, físicamente en el caso de Louis) surgen como la única posibilidad de redención, como el único triunfo posible. No en vano, Louis comienza a ser derrotado, a perder su condición real de campeón para adquirir el aura de la leyenda —y, de paso, los problemas que le llevarían a la tumba— cuando deja de pelear, en el momento en que se hace el recuento de sus combates. Nada, parece decir el artista, puede conseguirse fuera del *ring* del boxeo y del arte; todo puede conseguirse dentro. Así, Lora señala las limitaciones del artista de la periferia a la hora de hacerse entender, pero trasciende las limitaciones de la queja para plantear una catarsis, una opción de cambiar la derrota en victoria. La creatividad, entonces, constituirá un recurso subversivo y heroico de primer orden, una herramienta para generar espacios para el diálogo en los que las relaciones entre centro y periferia dejen paso a un sistema más horizontal de negociaciones, capaz de conectar varias regiones excluidas entre sí, de disolver esa visión de lo diferente que equivale a una amenaza y de garantizar oportunidades para la integración de los artistas de la periferia.



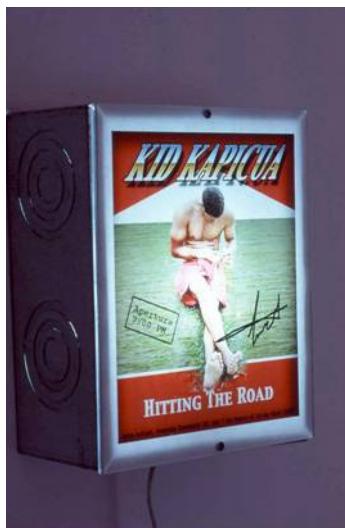


Ilustración 1 y 2: Marcos Lora Read. *Kid Kapicúa*.

La dualidad entre la dimensión artística y política de la representación del héroe es igualmente fuerte en el caso de Javier Castro. Uno de los recursos más empleados por el artista, la selección de escenas realistas, en apariencia no modificadas, que esconden sin embargo una fuerte carga intencionada, es utilizada en *Reconstruyendo al héroe* para traer el heroísmo sacrificial de Grajales y Maceo al presente, así como para señalar las limitaciones de todo acto de resistencia. Si, en el caso de Maceo, lo absoluto del ideal perseguido —la nación, un todo que engloba y representa a una población que nunca será homogénea— funciona como meta absoluta, en los veintiséis ejemplos seleccionados el artista ha eliminado dicha meta. No sabemos, en muchos casos, por qué luchan, por qué son heridos, los nuevos Maceos. Por otro lado, no son ellos los que controlan el discurso; tampoco son las madres, sustitutas de la Historia con mayúsculas que envuelve la figura de Grajales. Es, por el contrario, el artista el que se erige en una posición de autoridad para, precisamente, desafiar las condiciones en que el sistema artístico se apropiá de dicha posición y subvierte el discurso del artista, así como para señalar el carácter constructo de lo que vemos. Así, si en el caso de *Kid Kapicúa* la violencia aparece como un acto de resistencia, en esta ocasión nos encontramos ante un ejercicio de autocrítica. Asistimos a una narración de hazañas que no vemos y que son ejecutadas por héroes de una historia olvidada.

Javier Castro conecta, de este modo, la revisión de la posición del testigo en el discurso histórico, el análisis del carácter constructo de dicho discurso, y la denuncia de la existencia de desigualdades —no ya diferencias— dentro de ese gran ajíaco que Fernando Ortiz presentó como la cultura cubana (Ortiz, 2002). Los conflictos raciales, que ya fueran analizados en el contexto del arte cubano a través de las tres ediciones de *Queloides*<sup>1</sup>, se presentan como uno de los elementos silenciados tanto por el mito de la nación que

## NOTAS

- 1 | Las exposiciones tuvieron lugar en 1997, 1999 y 2010. En la misma línea, el Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño celebró en 1999 una muestra bajo el título *Ni músicos ni deportistas*.

---

se encuentra detrás del heroísmo de Maceo como por la evolución histórica del arte cubano. Al escoger veintiséis casos de violencia sufridos por individuos negros, Castro alude a una realidad en la que no se ha cumplido el ideal por el que se sacrificara Maceo. La obra de Castro parece decírnos, entonces, que la violencia surge como el único reducto para el heroísmo de los individuos presentados; o, a la inversa, que toda afirmación de la diferencia está condenada, en el contexto actual, a la violencia impuesta por un sistema que defiende la uniformidad ante el ideal nacional como valor supremo. A partir del recurso a Maceo, el artista consigue multiplicar los significados de la obra, consiguiendo insertarla plenamente en el contexto cubano actual y al mismo tiempo abrir su interpretación a una perspectiva global, aludiendo al cuerpo social de cualquier comunidad del mundo. En este segundo ámbito, presente en toda la obra en video de Javier Castro, el artista realiza una indagación continua, aludiendo a las exclusiones existentes en toda sociedad, así como a la violencia generada a raíz de la existencia de dichas exclusiones. La presentación cruda de la información sirve, de paso, para introducir un matiz de relatividad en el pasado heroico de la nación y en el panorama transgresor del arte cubano.

Esa misma subversión de los símbolos nacionales se encuentra en la serie de Patterson. Si, como ha señalado David Boxer, la obra de la artista unifica las estéticas del *high art* y del *low art* (Boxer, 2010: 25), podríamos ir más allá señalando que la introducción de la cultura del *dancehall* y del gánster en el espacio del museo consigue enfrentar al público, todavía minoritario, del arte ante una realidad que considera ajena. Mediante el acto de estetización de la violencia lo que podría parecer una «obra *light*» se muestra como una poderosa herramienta a la hora de deconstruir los patrones culturales que establecen el gusto nacional.

### 3. Segundo round. Sistemas de valores

Si el recurso al héroe consigue trasladar la resistencia a los ámbitos político y estético, la representación visual de la violencia aparece asociada a otra empresa no menos importante: la creación de un sistema de valores paralelo que, a nivel simbólico, desafía la rigidez de las estructuras sociales presentes en las culturas caribeñas. Los héroes que los tres artistas escogidos rescatan de la cultura popular utilizan medios alternativos para distinguirse del conjunto de la sociedad, para conseguir un reconocimiento que, de otro modo, les estaría vedado. Los tres discursos pertenecen asimismo a un contexto marcado en el que las desigualdades se han incrementado como consecuencia de la globalización del mercado y del desarrollo del capitalismo. En una sociedad de consumo en la que los referentes

culturales han dejado de ser locales, el triunfo individual constituye una vía de adquisición de poder, un sistema de entronización alterno al que establecen las diferencias de raza, clase y género.

Los problemas raciales y de clase suponen un primer condicionante planteado en las tres obras: en el caso de Lora, la historia de Louis, a quien su «cultura de origen» niega el triunfo conseguido, implica una alusión al sistema de valores dominicano, en el que la diferenciación racial supone el primer elemento de identificación personal —un apartado en el documento nacional de identidad dominicano todavía declara la pertenencia racial del individuo—; por su parte, los héroes heridos de Castro han sido empujados a un entorno en el que la violencia constituye la única medida de protección; finalmente, los *gangsters* de Patterson caen en la contradicción de blanquear su piel para conseguir ser aceptados al tiempo que afirman su identidad como sujetos violentos de color. En los tres proyectos puede rastrearse, además, un interés por deconstruir la masculinidad del héroe, entendido como sujeto que expresa su valentía y queda definido mediante la violencia. Si *Kid Kapicúa* es el boxeador perfecto, porque ha sido reducido a su función combativa, a un objeto que devuelve golpes, ante la incapacidad para adaptarse a una realidad que le estaba prohibida, los personajes de *Reconstruyendo al héroe* presentan una situación ambigua. El sujeto aparecerá defendiendo su hombría o protegiendo a alguna mujer indefensa o a un amigo; sin embargo, la escasez de datos proporcionada por el artista —una de las madres llega a señalar «yo no me encontraba en el hecho» (*Reconstruyendo al héroe*. 5'. 2007)— hace que pongamos en duda el papel de héroe que el discurso de las madres les confiere y que de pronto resulta intercambiable por el de víctima. Mediante ese gesto la figura del héroe, en lugar de quedar reconstruida, se pierde, queda aplazada ante la evidencia del poder de la violencia en la realidad cubana actual. En palabras del artista:



Ilustración 3. Ebony Patterson. *Di Real Big Man.*

En esta obra lo que me interesaba era ver una relación entre la figura de Maceo como símbolo de coraje, de resistencia física, de valentía, y la realidad cubana actual, en el sentido de la violencia. Cómo, por ejemplo, hay un héroe que es el paradigma de los cubanos precisamente por ser capaz de coger un arma y salir a luchar. Eso mismo se ve reflejado en la realidad actual. [...] Estos son los Maceos de la actualidad, son la gente que toman las armas y salen a la calle, son la gente que tienen cicatrices, pero ya de una batalla cotidiana, no una batalla histórica y heroica, sino la del día a día, que es la que de alguna manera te deja las cicatrices en el cuerpo<sup>2</sup>.

De manera similar, los retratos de Patterson ponen en diálogo el gesto estético que hay implícito en todo acto de resistencia en una sociedad de consumo. La abundancia de adornos, de cadenas de oro, la utilización de ciertos patrones en el vestir, constituye no tanto una identidad como un elemento de moda, una decoración personal. La artista se detiene, entonces, en analizar cómo la afirmación de fuerza y la homofobia presente en las letras y en las actitudes de la cultura *dancehall* convive con una cierta «feminización» del hombre. A partir del cuestionamiento de los sistemas de valores paralelos presentes en la cultura popular, sistemas que sirven para distinguir al individuo que ocupa una posición subalterna en el conjunto de la comunidad, los artistas caribeños analizados generan representaciones simbólicas de la violencia, que entrañan la posibilidad de permear las diferencias sociales. Así, la violencia, sin negar los valores oficiales, los afirma y subvierte a un mismo tiempo.

#### 4. Knockout. Conclusiones

Detengámonos por un momento en el instante inmediatamente anterior a que el campeón caiga por K.O. La abundancia de representaciones del héroe presentes en el imaginario artístico actual del Caribe han de ponerse en relación con la irrupción de una cultura de consumo que ha situado el triunfo individual como principal meta y que ha generado un imaginario donde la violencia aparece asociada a la desigualdad racial y social; asimismo, ese camino personal surge como consecuencia del fracaso de las iniciativas utópicas y políticas colectivas, de las contradicciones del proceso de creación de la nación. Finalmente, la imagen del héroe supone una contraparte a la situación del artista caribeño, que, como aquel, ha de «combatir» bajo unas condiciones impuestas por el medio artístico nacional e internacional.

Hay una larga tradición de figuras heroicas en el Caribe. Bajo la mirada del artista, pasado y presente se unen con el objetivo de aludir a ese vacío presente en la historia de la región. En ese contexto, la violencia real y la violencia simbólica se unen, y la derrota del

---

#### NOTAS

2 | Entrevista personal con Marcos Lora Read, desarrollada en Santo Domingo el 24 de junio de 2010.

héroe pasa a ser un referente, casi un documento histórico, de la violencia epistémica que ha erosionado el pasado caribeño. Durante varios años Marcos Lora trabajó con materiales roídos, con libros y documentos históricos que el artista modificaba y daba una apariencia de objeto vivo, con una evolución, con una memoria. El artista justificaba ese empleo del documento señalando que el papel no resiste bien en el trópico<sup>3</sup>. Esa explicación simple, objetiva, pronto revela una carga extremadamente potente, profunda. La climatología tropical se alía, entonces, con la historia antillana, y lleva al artista a adentrarse en el cuestionamiento de la función y la veracidad del documento histórico, en un movimiento que Okwui Enwezor ha distinguido como un factor recurrente en el arte actual (Enwezor, 2008).

El héroe caribeño es mediado y mediático. También es, casi siempre, un «héroe oblicuo», que elige caminos alternativos a los valores aceptados por la moral oficial. La resistencia de ese héroe trágico se produce en el momento del *knockout*, en el instante en que consigue liberarse de los valores representacionales adquiridos para hablar desde su propia perspectiva; es ahí, en ese punto de la historia escrita y la lección aprendida, cuando el artista interviene para elevar retratos desfigurados e incompletos, pero capaces de abrir puertas y plantear preguntas. La derrota del héroe se convierte para el artista en una posibilidad de reparación de la memoria, pero también en un gran interrogante sobre la producción creativa en el momento actual, sobre la distancia entre el adentro y el afuera, sobre las desigualdades de las sociedades caribeñas y, en fin, sobre la posición, de alguna manera heroica, que debe ocupar el artista con respecto a la presencia de la violencia en dichas sociedades.

---

## NOTAS

3 | Entrevista personal con Marcos Lora Read, desarrollada en Santo Domingo el 24 de junio de 2010.

## Bibliografía y 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.

# #06

## CELEBRATED, DISPOSSESSED AND WORSHIPPED. REPRESENTATIONS OF THE TRAGIC DESTINY OF THE HERO IN CONTEMPORARY CARIBBEAN VISUAL IMAGINARY

**Carlos Garrido Castellano**

*University of Granada*

cgcaste@correo.ugr.es

**Recommended citation** || GARRIDO CASTELLANO, Carlos (2012): "Celebrated, dispossessed and worshipped. Representations of the tragic destiny of the hero in contemporary Caribbean visual imaginary" [online article], 452°F. *Electronic journal of theory of literature and comparative literature* 6, 57-74, [Consulted on: dd/mm/aa], <[http://www.452f.com/pdf/numero06/06\\_452f-mono-carlos-garrido-castellano-en.pdf](http://www.452f.com/pdf/numero06/06_452f-mono-carlos-garrido-castellano-en.pdf)>

**Illustration** || Nadia Sanmartín

**Translation** || Jesús Negro

**Article** || Received on: 24/07/2011 | International Advisory Board's suitability: 17/09/2011 | Published on: 01/2012

**License** || Creative Commons Attribution Published -Non commercial-No Derivative Works 3.0 License



**Abstract** || The present paper focuses on analysing 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. Introduction

---

The history of the Caribbean, as it is, appears closely related to violence. To physical violence, marked by the disappearance of the indigenous element and the transferring of large masses of African populations through slavery, but also by what Walter Mignolo denominated as epistemic violence (Mignolo, 2007), which can be understood as a simultaneous movement of creation of a centre and establishment of outskirts, within a geographic runoff that repositioned the human being in the world. Such violence, which begins with the Discovery of America, will set the region's History, and will develop a speech marked by gaps and omissions. These gaps will be as important, if not more, as documents, data compiled in the files. They will constitute another archive, which means the impossibility of reconstructing a perfect genealogy, a continuous History, something that the Nobel Prize winner, Derek Walcott, will state in a graphic manner pointing out “[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).

Such fragmentation of the historic speech, permeated by reflected elements —Paul Gilroy goes beyond, defining the Atlantic as a continent in negative, inhabited by a culture resulting from the tricontinental traffic between Europe, Africa, and America (Gilroy, 1993)— and by the subalternity of the African and indigenous substrate with regard to the dominant Eurocentric cultural basis, will generate a process of identitarian search which remains until our days. If we approach the Caribbean thought, many theoreticians from different perspectives propose such gap as the foundation on which the Caribbean culture arises. If the *Black Atlantic* thought finds in the Atlantic a shared territory dominated by travels and the trauma of slavery (Gilroy, 1993), for Antonio Benítez Rojo, who follows a passage in the novel by Fanny Buitrago set in a symbolically peripheral space within the periphery which makes up the Caribbean within the American continent, the existence of this hollow which takes the form of an abandonment of sand and water, of the embodiment of an uncertain memory, of the impossibility of completion which finally turns into the impossibility of essential definition —“nosotros renunciamos al Ser”, says Glissant (2010: 26)— covering the whole History of the region:

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).

---

Personal and social introspection will manifest itself in this context, as a celebration of the creativity that results from the need for generating new points of reference out of encounter, as a reinstatement of that which was lost on the road, as a search for roots (Kobena Mercer speaks about a “genealogía en acción” (Mercer, 2010: 37) or, finally, as an utopia under construction. Also, it shouldn’t be forgotten that the Caribbean is the territory of imagination, which necessarily it’s going to be a cartographic imagination and, as a consequence of this, from the first moment it is displacement. Columbus already imagined the world as a result of the dislocation which took him on the Caribbean; a path followed by the realignment of the world and the increasing narrowing of the connections between the territories which compound it, an element at the base of the wallersteinian world-systems (Wallerstein, 1979).

Such imagination is conceived as well as a weapon used by the cultures that Antonio Gatzambide, following Gérard Pierre-Charles, has denominated “culturas de resistencia” (Gatzambide, 1998: 34). On her part, Tanya Barson talks about “la estrategia de la representación de narrativas históricas (al no existir archivos adecuados) a base de una recuperación imaginativa” (Barson, 2010: 12). Creativity rises, in that context, as the need for generating alternative speeches, facing the loss of history, but also as a search for a greater representation and autodefinition, intervention in the social environment —Rita de Maeseneer, following Chamoiseau, presents the Caribbean creator like “guerrero de lo imaginario” (Maeseneer De, 2004: 17). Nowadays, the dynamic between local and global and the appearance of new systems of domination have generated alternative models of resistance. The Caribbean societies —not independent all of them, it musn’t be forgotten — are faced with the consequences of a ferocious capitalism and the environmental degradation, with the attraction and affirmation of the centres of power. Violence in such a framework ceases to be merely symbolic to come to fruition in a very visible manner. The consequences of the collision between the peripheral situation of the Caribbean and its closeness to those hegemonic centres bring about tension which results in situations of marginalization and conflicts about inclusion and representation in national imaginaries.

Many artists have reflected about the current violence within this framework, connecting it with the contradictions of the Caribbean historical process. It is in such context where the figure of the hero emerges, as a tragic character whose final failure is the result of the impossibility to entirely achieve the aspirations of the Caribbean communities, because of the limitations imposed by the peripheral place of the region since the moment of its “Discovery”. In addition,

---

the recreation of the hero comes linked to the need for redefining the connection between the chosen individual and the whole community, which he is supposed to represent. In other words, to negotiate the borrowings and to establish hypothetical frontiers between elite culture and popular culture. The defeat of the hero becomes in this cases a possibility used by the artist to subvert systems of cultural domination in an ambivalent way, and at the same time as a tool for setting a position from which creators can dialogue in a more egalitarian manner with the arts mainstream. The strategies of appropriation and irony appear, thus, as new weapons in the artist's hands, when recovering fragments from a past interpreted in an univocal way, in which the logic of the event is defused, subsumed by a superior speech —nationalism, integration, regional integration, fight against colonialism, etc.— and reduced to a direct significance.

Which place belongs to the hero in the Caribbean artistic imaginary? Which models of resistance does such figure embody? ¿How is the heroic conceived linked to the Caribbean reality? In closing, ¿how to connect the historical figure with the creative context of the current art? The present article approaches through a surrounding —it couldn't have been in another way— the representations of the hero in current Caribbean art. This work aims to analyse the forms of representation that rule the apparition of certain value systems other than the official power, linked to urban movements on the insular Caribbean. These systems are linked to the figure of the hero, not anymore a historical figure but an embodiment of the conflicts within the current Caribbean society. We are going to get closer to those readings approaching tragedy, the fall of the historical hero to the present moment, making it an element of subversion, a remote possibility of triumph.

We are going to analyse three works belonging to contexts and expressive media being different but sharing an interest for delineating the figure of the hero regarding violence, leading to an ambiguous representation, which permanently swings between triumph and failure, and flow inevitably into the embodiment of a tragic destiny. Finally, in the chosen three cases the image of the hero comes up from a precise historical context blurred and deconstructed by the artists who, in this way, come closer to the contradictions pointed above, present in the Caribbean cultures. The three of them express an interest for approaching in an oblique, indirect manner, the current context lived by the artists as well as a wish to establish a dialogue between situations of violence in the present moment and social conditions in which creativity rises. Nevertheless, there is a long tradition relating to the representation of violence in contemporary Caribbean art, which aims to give an answer to racial, class, and gender conflicts giving this form to the region. The Caribbean artistic imaginary is full of heroes looking for their place in a culture of

---

champions, a sort of aesthetic athleticism which, through irony and humour, manifests that only with the distance allowed by mockery some of the conflicts within the Caribbean culture can be invoked. Thus, if we only mention some of the most recent examples, we find in a privileged position the character created by the artist from Curaçao, Tirzo Martha, under the name *Captain Caribbean*. The figure of the captain, attired with a *Kentucky Fried Chicken* (KFC) bucket and goggles, fights against tourism, slavery, and colonization while he admires the figures of the heroes that preceded him. Martha, through a demystifying and mocking strategy establishes a distance from a ritualized official culture, dominated by the respect to an immovable past and the existence of various competing value systems, where rhetoric admiration for past figures becomes mere rhetoric. On the same page are *Super Merengue o La Salsa*, two characters created by the Dominican artists Nicolás Dumit Estévez y Raúl Recio, respectively. While the first artist, New York resident since his childhood, introduces the folkloric in the museum in a recreational way, pointing to the limits and the necessity of the identitarian speech at the same time and drawing a frontier between the resources for the popular culture and its classification and reification in the curatorial sphere; in Recio we find a kind of tacky essence of the Dominican, fascinated by consumption and gifted with a high capacity for destruction.

From this point we are going to draw the profile of a hypothetical and metaphoric fight in two chapters in which the representations of the hero obtain an outline and start talking. First of all we are going to analyse the way in which the representation of violence in contemporary Caribbean art introduces a dual element of resistance: aesthetic resistance first, before an artistic system ruled by market and consumption, which rejects the popular visual culture; political resistance next, bringing up a subversion of the nation's assertion system. The hero, then, appears to be linked to transborder. Afterwards, we are going to see the figure of the hero embodying a symbolic resistance based in a game of affirmation-denial which gives significance to a parallel system of values which allows the process of transformation of the heroes to individuals who take a marginalized place in the official system. At this point, we will verify the way violence asserts and subverts at the same time the identity of the Caribbean communities.

## 1. Setting the stage. Introducing contenders

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

---

In 1938, at the peak of Nazism, Joe Louis, a black boxer born in Alabama, took the opportunity to get a rematch with Max Schmeling, the chance for Germany to confirm the supremacy of the Third Reich in boxing and genetics. Two years before, the smart American champion had measured himself with the German boxer at the Yankee Stadium in New York. Back then, Louis was unbeaten and in the peak of his career. Born into a poor family from Alabama, in the twenties we find Louis, with no father, taking a shot in a gymnasium in Detroit. One decade later, in the thirties, Louis "the brown bomber of Detroit" is a champion already, with twenty victories and no defeats. In the summer of 1936, a month before the military uprising that resulted in the Spanish Civil War, Joe Louis was knocked out by Schmeling in all twelve rounds. Nevertheless, after that he would meet the very peak of his career. Next summer, he won the heavyweight title, maintaining the belt for twelve years. By then, Louis had become an idol for black communities in the entire continent, and an emblem of individual success in a context marked by the Great Depression of 1929. The 1938 rematch, then, caught Louis in a key moment of his life. This time, the fight will last only one round, and Louis will be the winner. A year before the outbreak of the First World War, before a multitude of people Louis broke the myth of the superiority of the Aryan race. Despite of all, the two contenders will become friends and Louis will be the champion longer to maintain the heavyweight belt. Since this moment till the year of his retirement, the figure of Louis will achieve a heroic aura. His successes from the twenties will not prevent such aura from disappearing with the years. Forced to fight after retirement due to financial troubles, Louis is defeated by Rocky Marciano in 1951; a year before he had lost the title and the second fight. Since that moment Louis lived in the most abject poverty, this is the reason why he ventures into wrestling and the world of casinos in Las Vegas. Shortly after, at the age of fifty six, he was admitted to a psychiatric clinic. Finally, he died in 1981 without being able to pay for his own funeral. Meanwhile, Max Schmeling, converted to a Nazi emblem when fighting to Louis, would be injured some years after their second combat, fighting during the Second World War, got the headship of Coca-Cola in Germany, a position held till the day of his death. Finally it would be Schmeling who paid for the funeral of his rival as well as for his stay in the sanatorium.

*Kid Kapicúa* is the title for the homage dedicated to Joe Louis by Marcos Lora Read, a monument to victories ended in defeat being epic and tragic equally. As we will see in two more examples, the artist hides the hero, transforming him in an oblique representation that being so gains efficiency, it is loaded with meaning. In this case, the Atlantic becoming of Louis is represented with a punching ball with stares to its hypothetical rival with the eyes of somebody who knows that it is impossible to dodge the next attack but could withstand it and will remain still. Lora takes the history of Louis and Schmeling to

---

draw the itinerary for another tale located on *Black Atlantic* by Gilroy (1993), as well as for calculating in an accurate manner, the fees owed by the artist from the called Third World in his constant fight to join the pantheon of the international artistic system.

## **1.2. Word of Mariana Grajales. *Reconstruyendo al héroe* (*Reconstructing the hero*) by Javier Castro**

It is told that Antonio Maceo was called upon fighting for independence and loving the homeland since the day he was born. The Bronze Titan had the bravery passed on by Mariana Grajales, a mulatta from Santiago which would become a Cuban patriotic emblem. Mariana will make History for giving birth to a dozen of fighters for the independence and for having forged a dozen of consciences compromised with the nationalist cause. Descendants are, then, at the same time gift and sacrifice before the patriotic altar. Mulatto as his parents, Maceo will stand out in the battle against the Spaniards because of his bravery in fighting and his quality as strategist, virtues by which he will have the chance to be promoted regardless of his humble origins or skin colour. In the history of American independencies a kind of popular hero appears, linked to violent processes and opposed to the figure of the intellectual hero, whose voice usually ends by making up the speech which will shape the new nation. The first heroic model is identified, then, with timeless values like courage, bravery or blind commitment. Despite having taken part in the making of political ideals leading to the independence, the figure of Maceo is often opposed to that of Martí, emphasizing the warlike temperament of the first and the intellectual conditions of the second.

The Bronze Titan proved his status of hero and his qualities in the moment of his own death. It has been told that Maceo had twenty-six injuries before he died, reason why he gained a certain reputation of immortality and illustrated adequately the iron will of the hero of not leaving the role assigned to him since the moment of his birth. In a recent video-art piece, Cuban artist Javier Castro approaches Antonio Maceo's death, having the will to examine the process through which the history of the hero is building up, or being the same, the tale's ability to shape the fact and the myth. The video shows twenty-six tales telling violent facts that happened to twenty-six coloured Cubans. However, the owners of the battle wounds do not appear but their mothers are the ones who tell the circumstances in which the confrontation that originated their wounds occurred.

In such context the figure of Maceo is blurred within the twenty-six tales corresponding to those individuals whom we only know by the context selected for us by the artist in the moment he shoots the scene in which the mother describes such fragments of reality

---

marked by the wound. The author uses the resource of accumulating tales to suggest a continuity between the entrenchment of Maceo as a national hero and the daily life of the Cuban lower class population, whose only chance for heroism is showed in small episodes of daily violence, in the display of the marks received, without the reasons for such marks being clear enough. The connection with Maceo appears through the equivalence of the number of tales and the number of injuries had by the Bronze Titan before his death, by the main characters being blacks or mulattos —invisible on the other hand—, and by an inserted comment in which a mother puts a load of meaning in the figure of the independence hero, linking his figure to the bravery needed for the defence of others: “Bueno, mira, las heridas de Maceo han sido, él ayudando, vaya, separando, a ver si me entiendes, separando a amistades de él que han querido agredirse y lo han agredido a él también”.

There is a distance between the person who focuses the tale and his or her image throughout the entire video. The words from the mothers, which in certain occasions are prolific in explanations, while in other instances barely provide essential data —location of the wound, weapon—, help the audience build up an image of the hero, giving significance to an unseen reality. As in the case of Maceo, the commitment to a greater reality —it being the fight for the nation or any riot defending others—, which sometimes appears diffuse, subsume the person, giving him or her an artificial identity. In all cases, a process of reification of the hero is observed, skilfully handled by the artist, by which the hero is reduced to a selection of facts, to the controversial honour of a scar.

### **1.3. *Gangstas for Life*. The *dancehall* in the painting of Ebony Patterson**

Behind the works of Ebony Patterson that we are going to analyse we will not find a story from the past but a collection of images. In her last series, presented in the *National Gallery of Jamaica* in 2010, the artist has turned to such museum's masterworks to update them based on the visual resources provided by *dancehall* culture. Academic teaching of art, prevailing on the isle till its Independence, made up an idyllic scenery in which it was intended to translate the European technique of drawing and sculpture to the colonial territory. Reality after 1962, the date of the Independence from the United Kingdom, came marked by major social tensions contradicting the appearance shown by the art from the English times. Approaching such reality from the present moment is what Ebony Patterson's painting attempts to do.

There are many adjectives linked to *dancehall*. Marginal culture,

---

resistance culture, culture of transmutation from the holy to the secular in reggae in post-modern times. In any case, *Dancehall* has been analysed from a temporal perspective, or linked to a present in which it is the object of conflict or business (or both at the same time) or else linked to a mystified past from which some elements are rescued (Paul, 2009). *Dancehall* has been synonym of controversy, defiance, resistance. Resistance to culture, to the social and sexual order of Jamaican culture, to the models for socialization based on hierarchies. Its critics as well as its supporters agree in its radicalism against other Caribbean cultural manifestations, something that Donna Hope has explained, rooting *dancehall* practices to the context of an urban and post-modern Caribbean (Hope, 2006).

In her last series, Patterson presented a collection of six works in which she replied to the more representative works from Caribbean Art History. In it we assist to a deconstruction of the masculinity found in *gangsta* culture, marked by the territorialisation of the urban space in neighbourhoods controlled by personal powers generating a phenomenon of clientelism, establishing violence as a factor of order and respect against the inability of national power to prevail. At the same time, the artist inserts questioning about representation systems in Jamaican culture, in which race still has an important discriminatory role. Patterson introduces haloed youths, enthroned by a baroque accumulation of elements of ostentation around them, whose faces have been bleached using a chemical product being possibly dangerous for their health. Skin *bleaching* or whitening, an usual phenomenon in countries where the bulk of the population is black, is a challenge to defining identity (Paul, 2008). It is a resource for achieving more preponderance in a system with a black majority that still considers the gradation of skin colour as a factor for social differentiation. Patterson's portraits, then, presuppose a contradictory element. Popular heroes in the work of Patterson show the injuries from war too, but masking it through an aestheticization of violence which, in passing, is used by the artist to analyse the culture in which she lives.

## **2. First round. On the hero and the aesthetic and political subversion of Caribbean imaginaries**

A boxer who does not end up losing the fights he has won; the mothers from an unusually absent and forcefully tragic community; the unlikely beauty of violence. The three works introduced link the historical and national speech and the context of popular culture, looking for the possibility of transferring heroism to the current conditions of the Caribbean social reality. At the same time, in the three cases there is an interest for establishing the position that the

---

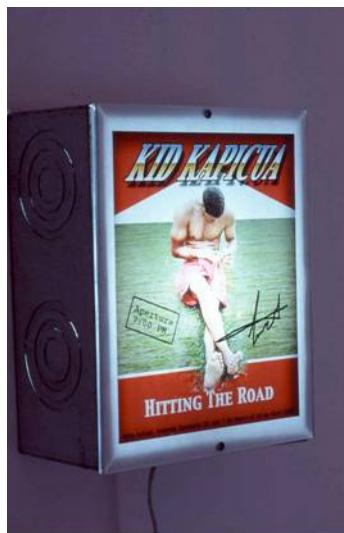
artist maintains as a privileged subject in such reality. Then, the using of violence linked to the figure of the hero inserts a dual element of resistance: aesthetical, against an artist system ruled by market and consumption, that rejects popular visual culture; and political, arising a subversion of official systems of values. Both elements create a transborder practice that destabilizes the distance between insular and international, and breaks the barriers between the “highbrow” and the “popular”. In the three cases, the heroic is sheltered in the popular, analysing a situation in which ritualized urban violence is the only possible scenario for the hero.

The case of *Kid Kapicúa*, the alter ego created by Marcos Lora for Joe Louis can be linked to the Marco Polo syndrome defined in the beginning of the 90's by Gerardo Mosquera as the cultural inability to assimilate one's own difference and that of others, as well as those who pretend to position the frontiers between both terms. In Mosquera's words:

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).

Mosquera's trajectory, whose education initiated in the Dominican Republic, but developed in Europe mainly, out of the constrictions of the national environment and in permanent touch with the international art media, offers a good example of the affection introduced by him. Lora belongs to the group of artists that, beginning in the 90's, shaped what today is called Caribbean art, in those days only an appendix, sometimes cut off, of the big *boom* of Latin-American art. The place of the artist will be noted by a double limitation: an internal one, because of not being within the national art system and using an international visual language and an external one, as an artist from the outskirts who exhibits in the large global art centres. In this context, the figure of Louis, *Kid Kapicúa*, appears as a possibility to escape from this double lack of understanding. Resistance, the creative act of fighting (artistically in the case of Lora, physically in the case of Louis) arises as the only possibility for redemption, as the only possible triumph. No wonder, Louis is defeated, losing his real condition of champion, to acquire his aura of legend —and the problems that took him in the grave— when he stops fighting, in the moment when a recount of his fights is done. The artist seems to say that there is no achievement out of the boxing and arts *ring*; everything is achieved within. In this way, Lora points to the limitations of the artist from outskirts when trying to be understood, but he transcends the limitations of complaint to bring up a catharsis, an option to convert defeat into victory. This way, creativity becomes

a subversive and heroic resource of first rate, a tool for generating spaces to dialogue in which relations between centre and outskirts leave its way to a more horizontal system for negotiation, being able to link various regions mutually excluded, dissolving a vision of the difference which is parallel to a threat and guaranteeing opportunities for the integration of artists from the outskirts.



Pictures 1 and 2. Marcos Lora Read. *Kid Kapicúa*.

Duality between artistic and political dimensions of the representation of the hero is strong in the case of Javier Castro too. One of the resources mostly used by the artist, the selection of realistic scenes, not modified apparently, however hiding a strong and intentional load, is used in *Reconstruyendo al héroe* (Reconstructing the hero) to bring to the present the sacrificial heroism of Grajales and Maceo, so as to point to the limitations of any act of resistance. If in the case of Maceo, the absolute of the pursued ideal —the nation, a whole that embraces and represents a population that will never be homogeneous— operates as an absolute goal, in the twenty six examples selected the artist has deleted such goal. In many cases

we don't know the reason why they fight, the reason why the new Maceos are injured. On the other hand, they are not the ones in control of the speech; neither are their mothers, replacements of the History with capital letter that envelops the figure of Grajales. On the contrary, it is the artist who sets himself up in a position of authority just to defy the conditions under which the arts system appropriates such position and subverts the speech of the artist, so as to point out to the construct character of what we see. Thus, if in the case of Kid Kapicúa violence appears as an act of resistance, this time around we are placed before an exercise of autocriticism. We attend a narration of heroic deeds that we do not see and that are executed by heroes from a forgotten story.

Javier Castro links the revision for the stance of the witness within historical speech, the analysis for the construct character of such speech, and the denunciation of existing inequalities —not just differences— within this big ajiaco introduced by Fernando Ortiz as the Cuban culture (Ortiz, 2002). Racial conflicts, already analysed in the context of the Cuban arts through the three issues of *Queloides*<sup>1</sup>, are introduced as one of the elements silenced both by the myth of the nation behind the heroism of Maceo and by the historical evolution of Cuban arts. Choosing twenty-six cases of violence suffered by black individuals, Castro refers to a reality where the ideal for which Maceo sacrificed himself is not carried out. Then, the work of Castro is here to tell us that violence arises as the only redoubt for the heroism of the represented individuals; or, in the other way around, that every assertion of difference is condemned in the current context of the violence imposed by a system that defends uniformity before the national ideal as supreme value. By appealing to Maceo, the artist gets to multiply the meanings of the work, managing to fully insert it in the current Cuban context and at the same time to open his interpretation to a global perspective, referring to the social body of any community in the World. Within this second sphere, featured in all of Javier Castro's video works, the artist makes a persevering inquiry, referring to existing exclusions in every society, as well as to the violence generated as a result of the existence of such exclusions. The harsh representation of information helps to insert a relativistic nuance on the heroic past of the nation and on the transgressive scene of Cuban arts.

The same subversion of national symbols is found in the series by Patterson. If as is pointed by David Boxer, the work by the artist unifies the aesthetics of high art and low art (Boxer, 2010: 25), we could go further pointing that introducing the culture of dancehall and the gangster in the space of the museum manages to confront the public, still a minority, against a reality considered alien to them. Through the act of aestheticization of violence, that which could look like a "light work" is shown as a powerful tool when deconstructing

---

## NOTES

1 | The exhibitions took place in 1997, 1999 and 2010. On the same vein the Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño celebrated the exhibition *Ni músicos ni deportistas* in 1999.

cultural patterns that establish the national taste.

---

### 3. Second round. Systems of values

If the appeal to the hero manages to translate resistance into the political and aesthetical spheres, visual representation of violence appears linked to another venture not less important: the creation of a parallel system of values which challenges the inflexibility of the social structures appearing in the Caribbean cultures. The heroes recovered from popular culture by the three chosen artists use alternative means to distinguish themselves from the whole of society, to obtain a recognition that otherwise would be forbidden for them. Likewise, the three speeches belong to an affected context where the inequalities are incremented as a consequence of globalized markets and the development of capitalism. Within a consumer society in which the cultural referents are no longer local, individual triumph constitutes a way to acquire power, a system of enthronement alternative to that established by differences of race, class, and genre.

Racial and class problems are the first determinant considered in the three works: in the case of Lora, the story of Louis, to whom his “culture of origin” denies the triumph achieved, involves a reference to the Dominican system of values in which racial differentiation is the first element of personal identification —a section of the Dominican National Identity Document still states a racial group for the individual—; on their part, the wounded heroes by Castro were forced into an environment where violence constitutes the only means of protection; finally, the *gangsters* by Patterson fall in the contradiction of bleaching their skin for being accepted, asserting themselves as coloured violent individuals at the same time. On the three projects an interest in deconstructing the masculinity of the hero understood as an individual who states his bravery and who is defined through violence is detected. If *Kid Kapicúa* is the ultimate boxer because he is been reduced to his fighting function, an object which returns punches when faced by the inability for adapting to a reality forbidden to him; characters from *Reconstruyendo al héroe* (*Reconstructing the Hero*) present an ambiguous situation. The individual appears defending his manliness or protecting some defenceless woman or friend; however, the lack of information provided by the artist —one mother says “yo no me encontraba en el hecho” (Castro, 2007)— make us second-guess the role of the heroes conferred by the speech from the mothers, suddenly being interchangeable with that of the victim. Through this gesture the figure of the hero is lost instead of being reconstructed, it is postponed before the evidence of the power of violence in the current Cuban reality. In the words of

the artist:



Picture 3. Ebony Patterson. *Di Real Big Man*.

En esta obra lo que me interesaba era ver una relación entre la figura de Maceo como símbolo de coraje, de resistencia física, de valentía, y la realidad cubana actual, en el sentido de la violencia. Cómo, por ejemplo, hay un héroe que es el paradigma de los cubanos precisamente por ser capaz de coger un arma y salir a luchar. Eso mismo se ve reflejado en la realidad actual. [...] Estos son los Maceos de la actualidad, son la gente que toman las armas y salen a la calle, son la gente que tienen cicatrices, pero ya de una batalla cotidiana, no una batalla histórica y heroica, sino la del día a día, que es la que de alguna manera te deja las cicatrices en el cuerpo<sup>2</sup>.

In a similar manner, the portraits by Patterson bring to the table the aesthetical gesture implied in every act of resistance in a consumer society. The abundance of ornaments, gold chains, certain dressing patterns, constitutes not so much an identity as an element of fashion. The artist stops then, to analyse the way the affirmation of strength and homophobia within the lyrics and the attitude of dancehall culture coexists with a certain “feminization” of man. On the basis of questioning the parallel systems of values in the popular culture, systems that help to distinguish the individual who has a subordinate position within the whole community, the analysed Caribbean artists create symbolic representations of violence entailing the possibility to bleed social differentiations. This way violence, without denying the official values, asserts and subverts at the same time.

#### 4. Knockout. Conclusions

Lets stop for a moment at the instant immediately before the champion falling by K.O. The abundance of representations of the hero in the current Caribbean imaginary are to be related to the burst of a consumer culture, which has placed individual triumph as the top goal and generated an imaginary in which the violence appears linked to social and racial inequality; this personal way arises also as

---

#### NOTES

2 | Personal interview with Javier Castro, conducted in La Habana at 6 of March of 2010.

a consequence of the fail of utopian initiatives and collective politics, the contradictions in the process of creating the nation. Finally, the image of the hero is a counterpart to the situation of the Caribbean artist, who like them must “fight” under conditions imposed by the national and international artistic media.

There is a large tradition of heroic figures in the Caribbean. Past and present are unified under the glance made by the artist aiming to refer to that emptiness present in the History of the region. In this context real violence and symbolic violence are melted and the defeat of the hero becomes a reference, almost a historic document of the epistemic violence eroding the Caribbean past. Along the years Marcos Lora has worked using gnaw material, historical books, and documents modified by the artist, giving them the aspect of a living object, with an evolution, with a memory. The artist justified such use of the document pointing that paper does not stand fine at the Tropic<sup>3</sup>. This simple, objective explanation reveals soon an extremely powerful, deep load. Tropical climatology joins forces with Antillean History, and takes the artist into questioning the function and the veracity of the historic document, in a movement distinguished as a recurrent factor in the current arts by Okwui Enwezor (Enwezor, 2008).

The Caribbean hero is mediated and mediatic. Almost always he is an “oblique hero” too, choosing alternative ways to the values accepted by official morals. The resistance of such tragic hero takes place in the moment of *knockout*, at the instant when he is released from the acquired representational values to speak from his own perspective; it is there, at this point of the written history and the learned lesson, when the artist takes part to rise portraits that are disfigured and incomplete but have the capacity to open doors and make questions. The defeat of the hero becomes a possibility for the artist to repair the memory, but also to pose a major question against the creative production in the present moment too, about the distance between in and out, about inequalities within the Caribbean societies and, to sum up, about the somehow heroic position which the artist has to take respecting violence in such societies.

---

## NOTES

3 | Personal interview with Marcos Lora Read, conducted in Santo Domingo at 24 of June of 2010.

## Bibliography and filmography

- BARSON, T. (2010): "La modernidad y el Atlántico negro" in 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" in Poupeye, V. (ed.), *Young Talents V*, Kingston: National Gallery of Jamaica, 24-25
- CASTRO, J. (2007): *Reconstruyendo al héroe, Cuba*
- ENWEZOR, O. (2008): *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*, New York: Steid
- GATZAMBIDE, A. (1998): "El Caribe insular. Un pasado y una cultura compartidas" in 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" in 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" in 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" in 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" in 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

# 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], 452F. *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 caribenya, 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 composten 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 caribeney 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'affirmació 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 caribeney. 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 caribenya? 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 caribenya 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 aproximen 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 caribenya contemporani, que intenta respondre als conflictes de raça, classe i gènere que han emmotllat la regió. L'imaginari artístic caribenya posseeix incomptables 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 caribenha. 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 devoutament 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, introduceix 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 metaòric de dos episodis en què les representacions de l'heroi adquiereixen 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 introduceix 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'affirmació 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'affirmació-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 pobra 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 Luis 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 hipòtic 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. *Reconstraint I'heroi*, de Javier Castro

S'explica que Antonio Maceo va ser communitat 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 quedí 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 idílic 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 contradeien 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 introduceix 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 insòlitament 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 caribenha. 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, introduceix 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 barres entre allò «culte» i allò «popular». En els tres casos, l'heroïcitat 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.

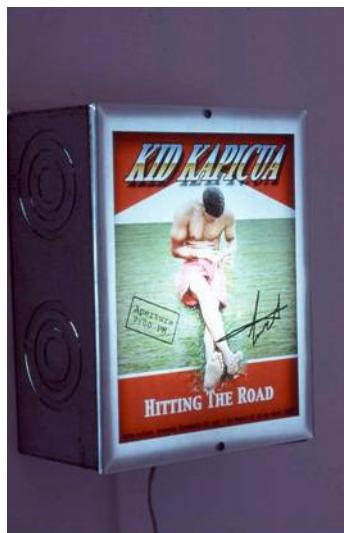
El cas de *Kid Kapicúa*, l'alter ego de Joe Louis ideat per Marcos Lora, pot posar-se en relació amb el que Gerardo Mosquera va definir a principis dels noranta com la síndrome de Marco Polo, una incapacitat cultural per assumir la diferència pròpia i aliena així com a aquells que pretenen erosionar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

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 *Reconstraint 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, substitutes 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 *ajíaco* 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-

## NOTES

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

---

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 recorrent 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 enfocar 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 afirman 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 Reconstruïnt 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 caribens 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 caribenya, 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 caribenya. 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'alía, 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 caribenys 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 apresa, 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.

## Bibliografia i filmografia

- 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.

# #06

# OSPATU, DESJABETU ETA OHORATUAK. HEROIAREN ZORIGAIZTOKO DESTINOAREN IRUDIKAPENAK KARIBEKO IKUS-IMAGINARIO GARAIKIDEAN

**Carlos Garrido Castellano**

*Granadako Unibertsitatea*

cgcaste@correo.ugr.es

Aipatzeko gomendioa || GARRIDO CASTELLANO, Carlos (2012): "Ospatu, desjabetu eta ohoratuak. Heroiaren zorigaiztoko destinoaren irudikapenak Karibeko ikus-imaginario garaikidean" [artikulua linean], 452ºF. *Literaturaren teoria eta literatura konparatua aldizkaria*, 6, 57-74, [Kontsulta data: dd/mm/aa], <[http://www.452f.com/pdf/numero06/06\\_452f-mono-carlos-garrido-castellano-eu.pdf](http://www.452f.com/pdf/numero06/06_452f-mono-carlos-garrido-castellano-eu.pdf)>

Ilustrazioa || Nadia Sanmartín

Itzulpena || Edurne Aldasoro

Artikulua || Jasota: 24/07/2011 | Komite zientifikoak onartuta: 17/09/2011 | Argitaratuta: 01/2012

Lizentzia || 3.0 Creative Commons lizentzia Aitortu - ez merkataritzarako - lan eratorririk gabe



**Laburpena ||** Lan honek Karibeko arte garaikidean presente dauden indarkeriaren ikuskerak aztertzen ditu, borrokarekin lotutako heroien irudikapenen bitartez. Bereziki, heroia suntsitirik azaltzen zaizkigun kasuak izango ditugu aztergai, testuinguruak gain hartuta, txapeldun izaerak izaera. Bada, Marcos Lora Read (Dominikar Errepublika), Javier Castro (Kuba) edo Ebony Patterson (Jamaika) artisten hausnarketek, hainbat espresiobideren bitartez, heroia baliatu dute euren gizarteetako elementuak deseraikitzeko eta begirada urratzailea proposatu dute, tragedia heroikoaren balio iraultzaileak eskuratuko dituena.

**Hitz giltzarriak ||** Arte Garaikidea | Karibe | Javier Castro | Heroia | Marcos Lora Read | Ebony Patterson | Indarkeria.

**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. Sarrera

---

Kariberen historia indarkeriari hertsiki lotua agertzen zaigu. Indarkeria fisikoari, hain zuen ere; elementu indigenak desagertu izanak eta esklabutzaren bitartez Afrikako biztanleria talde izugarriak ekarri izanak markatutakoa; baita, ordea, Walter Mignolok indarkeria epistemiko izenez bataiatu duenari lotua ere (Mignolo, 2007); indarkeria mota hau uler daiteke gizakiak munduan duen kokalekuaren deszentramendu geografiko batean gune bat sortu eta periferia bat ezartzeko aldibereko mugimendu modura. Aurkikuntza unean abiarazitako indarkeria horrek mugatuko du herrialdearen historia eta hutsartez, hutsuneez markatutako diskurtsoa sortuko du. Hutsarte horiek agiriak eurak bezain, artxiboetan jasotako datuak bezain garrantzitsuak izango dira, edo are gehiago. Fitxategi bat gehiago izango dira, genealogia perfektua berreraikitzeko ezintasuna erakutsiko duen fitxategia, historia jarraitua; eta oso modu grafikoan azalduko du hori Derek Walcott Nobel Saridunak zera dioenean: “[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).

Diskurso historikoaren zatikatze hau islatutako elementuek eta nagusi den oinarri kultural eurozentrikoarekiko muin afrikar eta indigenaren mendekotasunak iragaziko dute eta horrek nortasunaren bilaketa prozesu bat sortuko du, gaur egun arte luzatuko dena; haratago doa, baina, Paul Gilroy, Atlantikoa evezko kontinente modura definitzen duenean, Europa, Afrika eta Amerika arteko joan-etorri hiru-kontinentalaren ondoriozko kulturak bizi duena. Karibeko pentsamoldeari hurbiltzen bagatzaizkio, teoriko askok ikusmolde ezberdinatik hutsarte hori bereizten dute kultura karibetarra abiarazteko oinarri. Black Atlantic-aren pentsamoldeak Atlantikoa partekatutako lurralte modura ikusten du, joan-etorriko bidaiek eta esklabutzaren traumak menderatua (Gilroy, 1993); Antonio Benítez Rojok, berriz, Fanny Buitragoren eleberri bateko pasarte bat baliatzen du, amerikar kontinentean Karibek osatzen duen periferiaren barruan sinbolikoki periferikoa den lurraldean girotutakoa, eta harentzat, hutsarte horrek hondar eta urezko abandonu baten eitea hartzen du, memoria ezezagun baten gorputz hartzea, osotasunaren ezintasunarena, izatea definitzea ezinezko bihurtzen denekoa —“guk Izateari egiten diogu uko” dio Glissantek (2010:26)— lurraldearen historia osoa besarkatzen duena:

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 naufrago 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).

Honela, bada, testuinguru honetan introspeksi pertsonal eta soziala, elkargunetik abiatuta erreferente berriak sortzeko beharrak eragindako sormenaren ospakizun modura azaleratuko da; bidean galduakoaren berreskurapen modura; sustraien bilaketa modura (Kobena Mercer “aribidean den genealogía”z mintzo da (Mercer, 2010: 37) edo, azkenean, eraikitzen ari den utopia modura. Ezin ahaz dezakegu Karibe, gainera, imajinazioaren lurraldea dela eta imajinazio hori nahitaez kartografikoa izango dela eta horren ondorioz, hasiera-hasieratik, desplazamendua izango duela oinarri. Jada Kolonek, mundua irudikatu zuenean, Karibera eramango zuen destokitzea hartu zuen abiaburu, eta bide horri jarraitu zitzakion munduaren berrantolamendua eta mundua osatzen duten lurraldeen arteko lotura gero eta estuagoa, mendekotasun eta menderatze loturen bitartez; elementu hau Wallersteinen mundu-sistemen oinarrian egongo da (Wallerstein, 1979).

Imajinazio hori, gainera, Antonio Gatzambidek Gérard Pierre-Charlesi jarraiki “erresistentzia kulturak” deituko dituenek erabilitako arma modura ulertzen da. Tanya Barson, berriz, “irudikapenezko” berreskurapenaren bitartez narratiba historikoak irudikatzeko estrategiaz (artxibo egokirik ez izatean) mintzo da (Barson, 2010: 12). Bada, testuinguru honetan sormena historiaren galeraren aurrean diskurso alternatiboak sortzeko behar modura piztuko da; baita, ordea, ordezkaritza eta autodefinizio handiagoren bilaketa modura ere, giza-ingurunean esku-hartzeko bilaketa modura; Rita de Maeseneer-ek, Chamoiseau-ri jarraiki, sortzaile karibetarra “irudikariaren gerlari” modura aurkeztuko du (Maeseneer De, 2004: 17). Gaur egun tokikoaren eta globala denaren arteko dinamikak, menderakuntza sistema berriak azaltzearekin batera, erresistentzia-eredu alternatiboak sortu ditu. Karibeko gizartea —ez guztiak independenteak, ez dezagun ahantzi— kapitalismo ankerrak sortutako ondorioen eta ingurumenaren narriaduraren arteko ondorioen artean dabilta borrokan, botere guneen erakarpen eta baieztapenaren artean. Indarkeriak, testuinguru horretan, sinbolo huts izateari utziko dio modu guztiz bistakoan gauzatzeko. Kariberen egoera periferikoaren eta gune hegemoniko horiekiko gertutasunaren arteko talkaren ondorioek tira-birak sortzen dituzte eta horiek marginazio egoerak eta inklusio eta ordezkaritza arazoak eragingo dituzte imaginario nazionaletan.

Esparru horretan, artista ugarik egin du hausnar egungo indarkeriaren gainean eta prozesu historiko karibetarraren kontraesanekin uztartu du. Testuinguru horretan jaioko da heroaren figura, pertsonaia tragiko legez ulertuko dena eta azken porrota Karibeko komunitateen asmoak bete-betean lortzeko ezintasunaren ondorio izango da; izan ere, “deskubrimenduaren” une beretik lurraldeak duen kokaleku

---

periferikoak ezartzen dizkion mugaketek ez baitiote asmo horiek lortzen utziko. Heroiaren irudia, gainera, hautatutako subjektuaren eta ustez ordezkatzen duen komunitate multzoaren arteko harremana berraztertzeko beharrari lotzen zaio; edo, bestela esanda, maileguak negoziatu eta eliteko kulturaren eta herri-kulturaren arteko balizko mugak ezartzeko beharrari. Honela, bada, kasu hauetan artistak aukera du heroiaren porrota modu anbibalentean baliatzeko, kultura-menderakuntzako sistemak azpikoz gora jartzeko, batetik; eta kokaleku bat finkatzeko baliabide modura, bestetik, zeinetatik sortzaileak berdintasun handiagoz mintzatuko diren *mainstream* artistikoarekin. Era honetan, jabetzearen eta ironiaren estrategiak arma berri modura ageri dira artistaren eskuetan, adiera bakarrean interpretatu den iragan denborako puskak berreskuratzeko orduan; bertan, gertakariaren logika desgaitu egiten da, diskurso nagusiago batek irentsi —dela nazionalismoak, lurralde integrazioak, kolonialismoaren aurkako borrokak eta abar—, eta zuzeneko adierara lerratzen du.

Zein kokaleku dagokio heroiari Karibeko imaginario artistikoan? Zein erresistentzia eredu irudikatzen ditu figura horrek? Nola ulertu heroitasuna errealtitate karibetarrari atxikia? Eta azkenik, nola lotu figura historikoa egungo artearen testuinguru sortzailearekin? Artikulu hau itzulinguruka hurbiltzen zaie—ez zitekeen bestela izan—heroikak egungo arte karibetarrean dituen adierazpideei. Lan honen helburua botere ofizialaz besteko balio-sistema alternatibo jakinen sorrera arautzen duten eta Karibe uhartean hiri mugimenduei lotzen zaizkien irudikapen-arauak aztertzea da. Sistema horiek heroiaren figurari atzitzen zaizkio eta hor heroia ez da gehiago figura historikoa izango, baizik eta Karibeko egungo errealtitatearen auziak irudikatuko dituen figura. Une honetan gerturatuko gatzaizkio, bada, tragedia hurreratzen duten irakurketei, heroi historikoaren erorikoa uneko momentura; irakurketa horiek iraultzarako elementu bilakatuko dute heroia, irabazteko aukera lausoa.

Testuinguru eta espresio-bide ezberdinakoak diren hiru obra aztertuko ditugu; ordea, guztiak izango dute batean heroiaren figura indarkeriarekiko zedarritzeko interesa, irudikapen anbiguoa sortuz, etengabe garaipenaren eta porrotaren artean kulunkatuko dena eta atzera bota ezineko destino tragiko baten irudikapena ekarriko duena. Hautatu ditugun hiru kasuetan, heroiaren irudia testuinguru historiko zehatz batean sortzen da, artistek desitxuratu eta deseraikiko dutena eta hori izango da kultura karibetarretan hain presente dauden aurrez adierazitako kontraesanetara hurbiltzeko bidea. Hiruek dute, azkenik, artistek bizi izandako egungo testuingurura saiheska, zeharretara gerturatzeko interesa; baita, oraingo uneko indarkeriazko egoeren eta sormena sortzen den baldintza sozialen artean elkarrizketa abiarazteko borondatea ere. Bada, ordea, indarkeria irudikatzeari dagokionez, tradizio zabal bat Karibeko arte garaikidean. Karibeko

---

imaginario artistikoa txapeldunen kultura batean haien tokia bilatzen duten heroiez gainezka dago, nolabaiteko atletismo estetikoa; honek erakusten digu, ironia eta humorea baliatuta, isekak ematen duen distantzia horren bitartez soilik saihestu daitezkeela gizarte karibetarraren auzietatik batzuk. Honela, bada, adibiderik berrienetako batzuk soilik aipatzera lerratuz gero, pribilegiozko tokian dugu Tirzo Martha Curaçaoko artistak *Captain Caribbean* izenarekin sortutako pertsonaia. Kapitainaren figurak, *Kentucky Fried Chicken* (KFC) ontzia eta urperako betaurrekoak aldean dituela, turismoaren, esklabotasunaren eta kolonizazioaren aurka egingo du borroka eta aldi berean, aurrekariak izan zituen heroien figurak sutsuki miresten ditu. Marthak, estrategia des-sakratzaile eta isekaria erabiliz, distantzia bat ezartzen du erritualizatutako kultura ofizialarekiko; kultura hori iragan aldaezinarekiko begiruneak eta lehian dauden hainbat balio-sistemen izateak menderatzen du, zeinetan iragan joaneko figurekiko miresmen erretorikoa batzuetan erretorika huts bilakatzen den. Ildo berean ditugu *Super Merengue* edo *La Salsa*, hurrenez hurren, Nicolás Dumit Estévez eta Raúl Recio artista dominikarrek sortutako pertsonaiak. Lehenengoak, hautzarotik Nueva Yorken bizi izan den artistak, folklorikoa den hora jasotzen du museoan modu ludikoan eta aldi berean identitate diskurtso baten mugak eta beharra ez ezik, muga-lerro bat ere bereizten du herri-kulturaren baliabideen eta erakusketa-esparruan horren sailkapen eta gauzatzearen artean; Reciok, berriz, dominikar izatearen mami hortera moduko bat erakusten digu, kontsumoak liluratuta eta suntsitzeko gaitasun izugarria duena.

Puntu hau abiaburu hartuta, bi pasarteren arteko borrokaldi balizko eta metaforikoaren ingerada marraztuko dugu, zeinetan heroiaren irudikapenak eitea hartu eta hizketan hasten diren. Lehenik eta bat, Karibeko arte garaikidean indarkeriaren irudikapenak erresistentzia-elementu bikoitza nola jasotzen duen aztertuko dugu: Batetik, erresistentzia estetikoa, merkatuak eta kontsumoak mendean hartutako sistema artistiko baten aurrean, herri kultura bisuala arbuiatuko duena; bestetik, berriz, erresistentzia politikoa, nazioa berresteko sistemek iraultza planteatzen duenean. Heroia, orduan, mugaz gaindikoarekin uztartua ageri da. Bigarren tokian, heroiaren figurak erresistentzia sinbolikoa irudikatzen duela ikusiko dugu, baieztapen-ukazio jolasean oinarriturik, berrestea bideratzen duen balio-sistema paralelo bati indarra ematen diona, sistema ofizialean baztertuta dauden banakoak heroi bilakatzeko prozesua. Gune honetan ikusiko dugu nola indarkeriak aldi berean berretsi eta irauli egingo duen komunitate karibetarren nortasuna.

## 1. Bidea urratzen. Borrokalarien aurkezpena

---

### 1.1. 1938. Joe Louis vs Max Schmeling. Marcos Lora Read-en *Kid Kapicúa-ren inguruan*

1938an, nazismoa puri-purian zegoela, Joe Louis Alabaman jaiotako boxeolari beltzak aukera lortu zuen Max Schmeling-en aurrean errebantxa hartzeko, boxeoan eta genetikan Reicharen gailentasuna baieztatuko zuen itxaropena. Bi urte lehenago, txapeldun estatubatuarrak buruz burukoa egin zuen New York-eko Yankee Stadium-ean alemaniarrarekin. Orduan Louis borrokarik batere galdu gabe zegoen eta ibilbidearen gailur-gailurrean. Alabamako familia txiro batean jaioa, hogeigarreneko hamarkadan Louis, umezurtz, Detroiteko gimnasio batean hasiko da zorte onaren bila. Hamar urteren buruan, hogeita hamarreko hamarkadan, "Detroiteko bonbaketaria" txapelduna da jada, hogei borroka inguru alde dituela eta porrotik batere ez. 1936ko udan, Spainiako Gerrate Zibilari hasiera emango zion jazarraldi militarra baino hilabete lehenago, Schmelingek hamabi roundetan garaitu zuen Joe Louis. Ordutik aurrera ezagutuko zuen, ordea, haren ibilbideak goimailarik handiena. Hurrengo udan, pisu astunen txapeldun titulua irabaziko zuen eta hamabi urtez eutsiko zion gerrikoari. Orduko, Louis kontinente oso bateko arraza beltzeko komunitateen idolo eta garaipen pertsonalaren ikurra zen, 29ko Depresio Handiak markatutako testuinguruan. 1938an jokatuko zen errebantxak une giltzarrian harrapatuko zuen Louis. Oraingoan, round bakarra iraungo du borrokak eta garaile izango da Louis. Bigarren Mundu Gerratea piztu baino urtebete lehenago, Louisek jendetza andana baten aurrean arraza arioaren mitoa urratuko zuen. Borrokak borroka, arerio biak lagun egingo dira eta Louis pisu astunen txapeldun-gerrikoari luzeen eutsiko dion boxeolari bihurtuko da. Une hartatik erretiratu bitartera arte, Louisen figura heroiaaren aurak bilduko du. Hogei urte zituenetik lortutakoak, ordea, ez du eragotziko aura hori urte batzuk geroago desagertzea. Erretiratu eta gero borrokara itzuli behar izan zuen arazo fiskalei aurre egin ahal izateko eta 1951n txikitu egingo du Rocky Marcianok; urtebete lehenago titulua eta bigarren borroka galduak zituen. Ordutik aurrera Louis erabateko pobrezia jota biziko da eta egoera horrek zorte onaren bila borroka librera eta Las Vegasko kasinoen mundura eramango du. Handik gutxira, berrogeita hamasei urte dituela, psikiatrikoan ingresatuko du eta azkenik, 1981ean hilko da, bere hileta-elizkizunei aurre egin ezinda. Bitarte hartan, Max Schmeling, Louisen aurkako borroketan nazien ikur bihurtu zena, honen aurka izandako bigarren borroka egin eta urte gutxiren buruan zauritu egingo zuten Bigarren Mundu Gerratean eta ondoren, Alemanian Coca-Colaren zuzendaritzar eskuratuko zuen, hil artean izango zuena. Schmelingek ordainduko zuen, azkenik, Joe Louis arerioaren hileta; baita, erietxearen egin zuen

egonaldia ere.

---

*Kid Kapicúa* da Marcos Lora Read-ek Joe Louisi eskainiko dion omenaldiaren izenburua, porrotean amaitzen diren garaipenei egindako monumentu epiko bezain tragikoa, neurri berean. Bada, beste bi adibideetan ikusiko dugun lez, artistak heroia ezkutatuko du, zeiharkako irudikapen bihurtuko du eta izate hutsagatik eraginkorragoa izango da, adieraz beteko da. Kasu honetan, Louisen bilakaera atlantikoa punching ball edo boxeo-zaku batek irudikatzen du eta balizko arerioari begiratzen dio hurrengo kolpea ezin saihestuko duela baina jasango duela, irmo geratuko dela, dakienaren begiez. Louis eta Schmeling-en istorioak baliatuko ditu Lorak Gilroy-ko *Black Atlantic*-ean kokatutako beste kontakizun batzuen ibilbidea urratzeko (1993); baita, metafora zorrotza baliatuz, Hirugarren Mundu deituriko tokitik datorren artistak nazioarteko sistema artistikoaren panteoian sartzeko etengabeko borrokan ordaindu behar duen kuota kalkulatzeko ere.

## **1.2. Mariana Grajales-en hitza. Javier Castroren heroia berreraikitzen**

Esaten da Antonio Maceo sortze beretik bultzatu zutela Independentziaren eta aberriarekiko maitasunaren aldeko borrokara. Brontzezko Titanak berekin zuen Mariana Grajalesek emandako adorea; Mariana Santiagoko mulatoa zen, aberri-ikur kubatarretako bat izango zena. Mariana Independentziaren aldeko dozena bat borrokalari erditu izateagatik eta kausa nazionalistarekin konprometitutako dozena bat kontzientzia landu izateagatik sartuko da historian. Honela, bada, ondorenak izatea, aldi berean, dohain modura eta aberriaren aldare aurrean sakrifizio modura sortzen da. Gurasoen antzera mulatoa, Maceo espanyiarren aurkako gatazkan gailenduko da borrokan erakutsitako ausardiagatik eta gaitasun estrategikoengatik; ezaugarri horiek guztiak gora egiteko aukera emango diote nahiz jatorri apalekoa izan, edo azalaren kolorea kolore. Ameriketako independentzien historian zehar heroi popular bat agertu ohi da, indarkeriazko prozesuei lotua; heroi hau heroi intelektualaren figurari kontrajarri ohi zaio eta honen hitzek borobilduko dute gerora nazio berriari eitea emango dion diskurtsoa. Heroiaren lehenengo eredu, bada, denboraz kanpoko balioekin identifikatu ohi da, kuraia, ausardia edota konpromiso itsua, esaterako. Nahiz bizitza osoan Independentziaren ideal politikoak hezurmamitzen esku hartu zuen, maiz sarritan Maceoren figura Martíren figurari kontrajartzen zaio, lehenengoaren gerlari izaera eta bigarrenaren ezaugarri intelektualak gailentzen direla.

Brontzezko Titanak ongi frogatu zituen bere heroi-estatusa eta balioa heriotzaren unean. Maceori hil aurretik hogeita sei zauri egin

---

zizkiotela kontatu ohi da eta horrek hilezkortasun ospea emateaz batera, heroiak jaiotza une beretik egotzi zitzaison egitekoari muzin ez egiteko duen borondate hertsia egokiro erakusten du. Berriki emandako bideoarte saio batean, Javier Castro artista kubatarra Antonio Maceoren heriotzera hurbiltzen da heroaren historia eraikitzeo baliatzen den prozesua aztertu asmoz, edota bestela esanda, kontakizunak egitateari eta mitori forma emateko duen gaitasuna. Bideoak hogeita sei kontakizun ditu erakusgai, hogeita zazpi kubatar beltzi gertatutako bortxazko gertakariak kontatzen dituztenak. Ez dira ageri, ordea, “gerrateko zaurien” jabeak; haien amek kontatzen dute, baina, zauria eragin zien liskarra zein egoeratan gertatu zen.

Testuinguru horretan, Maceoren figura desitxuratua geratzen da testuinguru bidez soilik ezagutzen ditugun gizaseme horiei dagozkien hogeita seien artean, amak zauriak markatutako errealityate-zatiki horiek deskribatzen dituen eszena filmatzeko unean guretzat artistak hautatu dituenak. Egileak narrazioen metaketarako baliabidea darabil Maceo aberriko heroi modura tronuratzearren eta maila apaleko kubatarren eguneroko bizitzaren arteko segida iradokitzeo; izan ere, herritarren heroitasun-aukera bakarra eguneroko borroka txikietan erakusten da, pairatutako zauriak nabarmentzen, zauri horiek sufritzeko arrazoia behar adina argi utzi gabe. Maceorekiko lotura kontakizun kopuruaren eskutik dator, hogeita sei, Brontzezko Titanak hil aurrean pairatu zituen zaurien pareko, istorioaren protagonistak mulatoak edo beltzak izatetik —ikusezinak, bestalde— eta tartekatutako iruzkin batetik, zeinetan ama batek Independentziaren heroaren figura zentzuz betetzen duen, haren irudia beste defentsan erakutsitako balentriarekin uztartzen duenean. “Bueno, mira, las heridas de Maceo han sido, él ayudando, vaya, separando, a ver si me entiendes, separando a amistades de él que han querido agredirse y lo han agredido a él también”<sup>1</sup>.

Bideo osoan zehar tarta bereizten da kontakizunean buru egiten duen pertsonaren eta pertsona horri buruz erakusten zaigun irudiaren artean. Amen hitzak, batuetan azalpenetan jori eta beste batuetan, berriz, oinarrizko datu gutxi batzuk soilik ematen dituztela —zauria zein tokitan egin den, arma—, ikusleak heroaren irudia eraikitzeo baliatuko ditu eta esanahiez jantziko du ikusten ez dugun errealityea. Maceoren kasuan bezala, gorengo errealityate batekiko konpromisoak —dela nazioaren aldeko borroka edo beste defentsan izandako zeinahi liskar— maiz modu lausoan erakusten dena, pertsona ezkutatzen du, nortasun artifiziala ematen dio. Kasu guztietai, gainera, artistak maisuki darabilen prozesua ikus daiteke, heroia gauza bihurtzeko prozesua, gertakizunen hautaketa batera lerratua, orbain baten ohore eztaba idagarria.

### 1.3. *Gangstas for Life*. Dancehall-a Ebony Patterson-en pinturan

---

Azertuko ditugun Ebony Patterson artista jamaikarraren obren atzean ez dugu iraganeko kontakizuna aurkituko, irudi multzo bat baizik. Azken sorta *National Gallery of Jamaica*-n aurkeztu zuen 2010ean eta artistak museoko maisulanak baliatu ditu horien gaineko gaurkotzea egiteko, *dancehall* kulturaren baliabide bisualak abiaburu hartuta. Independentzia unera arte irlan nagusi zen irakaskuntza artistiko-akademikoak agertoki idilikoa erakutsi zuen, zeinetan marrazketa eta eskulturaren Europako teknika esparru kolonialera eraman nahi zen. 1962az geroko errealtitatea, Erresuma Batuarengandik independentzia lortu zeneko data, tira-bira sozial handiko garaia izan zen, Inglaterrako sasoiko arteak emandako irudiari aurkajartzen zitzaina. Ebony Pattersonen pinturak gaurko ikuspuntutik errealtitate horretara inguratzea du helburu.

Ugariak dira *dancehall*-ari uztartu zaizkion adjektiboak. Kultura marjinala, erresistentzia-kultura, *reggae*-ak bere dituen sakratu eta profanoaren zeharraldaketa-kulturala garai postmodernoetan. Nolanahi den ere, *dancehall*-a denboraren ikuspegi batetik aztertua izan da, bai arazo edo negozio-gai den (edo biak aldi berean) orainaldi bati lotua, bai iragan mitifikatu bati lotua, zeinetatik hainbat elementu berreskuratu diren (Paul, 2009). *Dancehall*-a eztabaidaren, erronkaren, erresistentziaren sinonimo izan da. Goi mailako kulturari erresistentzia, kultura jamaikarraren giza eta sexu ordenari erresistentzia, hierarkietan oinarritutako sozializazio ereduei erresistentzia. Bai aurka daudenak, bai alde daudenak bat datozen horren erradikaltasunarekin, Karibeko beste kultur adierazpen batzuekiko erakusten duen aldearekin; hori azaltzeko, Donna Hopek *dancehall*-aren praktikak Karibe urbano eta postmodernoan kokatzen ditu (Hope, 2006).

Azken seriean, Pattersonen sei laneko multzoa aurkeztu zuen, zeinetan Jamaikako artearen historiako piezarik adierazgarrienei erantzutendien. *Gangsta*kulturan presente dauden maskulinotasunen deseraikuntza ikus dezakegu horietan, botere pertsonalek kontrolatutako auzoetan espazio urbanoaren lurraldetzea buru dela; botere horiek babes moduko fenomenoa sortu eta indarkeria ordenaren eta errespetuaren eragile modura instituzionalizatzen dute, botere nazionalak inposatzeko duen ezintasunaren aurrean. Aldi berean artistak Jamaikako kulturaren ordezkaritza sistemak zalantzan jartzea dakar eta horietan ere, arrazak sailkapen-egiteko nabarmena betetzen jarraitzen du. Pattersonen gazte ospetsuak aurkezten dizkigu, inguruan elementu arranditsuen metaketa barroko bidez harropuztuak; gazte horien aurpegiak produktu kimiko baten bitartez zuritu dituzte, osasunarentzat ondorio larriak izan ditzakeenak. *Bleaching* edo azal-zuritza fenomeno aski arrunta

da biztanleria beltza nagusi den herrialdeetan eta nortasunaren definizioarekiko erronka dakar (Paul, 2008). Gehiengo beltzeko sistema batean gailentasun handiagoa lortzeko erabilitako baliabidea da, larru-azaleko kolorearen gradazioa bereizkuntza sozialaren eragiletzat hartzen duena. Pattersonen erretratuak, bada, elementu kontrajarria dira. Pattersonen laneko heroi herrikoiek gerrateko zauriak ere erakusten dituzte; alabaina, indarkeriaren estetizazio bidez estaltzen dituzte eta bide batez, artistak bizi duen kultura aztertzeko baliatzen du.

## 2. Lehenengo *round-a*. Heroiaz eta imaginario karibetarren iraultza estetiko eta politikoaz

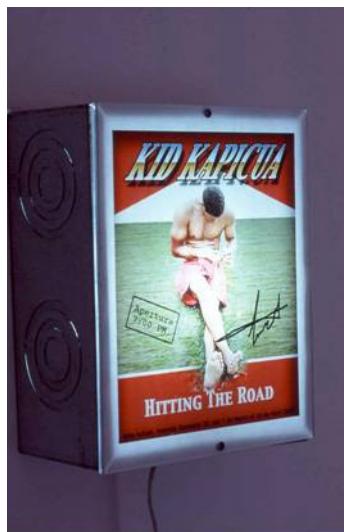
Irabazi dituen borrokak galtzen amaitzen ez duen boxeolaria; ohi ez bezala absente dagoen eta nahitaez tragikoa den komunitate bateko amak; indarkeriaren edertasun nekez sinestekoa. Aurkeztutako hiru obrek diskurso ofiziala, nazionala, herri-kulturaren testuinguruarekin bat egiten dute eta heroitasuna Karibeko errealityate sozialaren egungo baldintzetara eramatea bilatzen dute. Era berean, hiru kasuetan artistak errealityate horretako subjektu pribilejiodun den aldetik betetzen duen kokalekua finkatzeko interesa ikusten da. Honela, bada, indarkeria heroien figurari loturik erabiltzeak erresistentziazko elementu bikoitza dakarkigu: estetikoa, batetik, merkatua eta kontsumoa buru diren sistema artistikoaren aurrean, herri-kultura bisualari muzin egiten diona; eta politikoa, bestetik, balio-sistema ofizialen iraultza mahairatzen duelako. Biek ala biek, irlakoaren eta nazioartekoaren arteko tarteak desorekatzen duen mugaz gaindiko praktika sortzen dute, “kultoa” eta “herrikoia” denaren arteko hesiak hausten dituena. Hiru kasuetan, heroikoa dena herrikoia den horretan babesten da eta hiriko indarkeria, ritualizatua, heroien aukerako eszenategi bakarra den egoera aztertzen garamatza.

*Kid Kapicua*-ren kasua, Marcos Lorak asmatutako Joe Louis-en alter egoa, Gerardo Mosquerak laurogeita hamarreko hamarkada hasieran *Marco Poloren sindrome* modura izendatu zuenarekin lotu daiteke, norberaren eta bestearen arteko aldea onartzeko ezintasun kulturala, ez eta bi terminoen arteko mugak higatu nahi dituzten haien onartzekoa ere. Mosqueraren hitzetan:

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).

Loraren prestakuntza Dominikar Errepublikan hasi arren, nagusiki Europan garatuko da, ingurune nazionalaren hertsaduretatik at eta nazioarteko ingurune artistikoarekin etengabeko harremanean; Loraren beraren ibilbidea Mosquerak azaleratu duen gaixotasunaren adibide bikaina dugu. Laurogeita hamarreko hamarkadaren hasieran gaur egun arte karibetarra deitzen den hari taxua eman zioten artista taldeko kide da; orduko arte hori ez zen Latinoamerikako artearen *boom* handiaren eranskin bat baizik, maiz sarritan moztua. Artistaren kokagunea, gainera, mugaketa bikoitzak ezaugarrituko du: barnekoa bata, sistema artistiko nazionalaren barruan ez egoteagatik eta nazioarteko hizkuntza bisuala erabiltzeagatik markatua, eta bestea, kanpokoa, artearen munduko zentro handietan erakusten duen periferiako artista den aldetik. Honela, bada, Louisen figura, *Kid Kapicua*, uermen-eza bikoitz horretatik ihes egiteko aukera modura ageri da. Erresistentzia, borroka egiteko egintza sortzailea (artistikoa Loraren kasuan, fisikoa Louisen kasuan) askatzeko aukera bakar modura ageri dira, garaipen modu bakar. Ez alferrik, borroka egiteari uzten dionean, bere borroken kontaketa egiten denean hasiko da Louis garaitua izaten, egiazko txapeldun izatea galtzen mitoaren aura hartzeko —eta, bide batez, heriotzara eramango zuten arazoak sufritzen—. Ezer ez daiteke lor, badirudi artistak dioela, boxeoaren *ring*-etik eta artetik at; guztia lor daiteke horien baitan. Bada, Lorak kanpoaldeko artistak bere burua ulertarazteko dituen oztopoak erakusten ditu, baina kexaz haratago doa katarsia planteatzeko, porrota garaipen bihurtzeko aukera. Sormena, orduan, lehen mailako baliabide iraultzaile eta heroikoa izango da, elkarrizketarako guneak sortzeko lanabesa, zeinetan erdialdearen eta kanpoaldearen arteko harremanek negoziazioen sistema horizontalagoari leku egiten dioten, elkarren artean bateraezin diren hainbat eskualde elkarri lotzeko gai, mehatxuaren baliokide den ezberdin izatearen ikusmoldea desegiteko gai eta kanpoaldeko artistak integratzeko aukerak bermatzeko gai izango dena.





1 eta 2 ilustrazioak. Marcos Lora Read. *Kid Kapicúa*.

Heroiaren irudikapenaren dimensio artistiko eta politikoaren arteko bitasunak ere beste hainbesteko indarra du Javier Castroren kasuan. Eszena errealistak hautatzea da —itxura batera aldatu gabeak— artistak erabili ohi duen balibideetarik ohikoena; ordea, intentzioz josiriko kutsu handia ezkutatzen dute eta halaxe darabil *Reconstruyendo al héroe-n* Grajales eta Maceoren sakrifiziozko heroitasuna orainaldira ekartzeko eta erresistentziak ekintza ororen mugak azpimarratzeko. Izan ere, Maceoren kasuan, xede den idealaren absolutuak —nazioa, inoiz homogeneoa izango ez den biztanleria besarkatzen eta ordezkatzen duen osotasun bat— jomuga absolutu modura funtzionatzen badu, hautatutako hogeita sei adibideetan artistak deuseztatu egin du jomuga hori. Ez dakigu kasu askotan zergatik egiten duten borroka, zergatik zauritzen dituzten Maceo berriak. Bestalde, ez dute haiiek diskurtsoa kontrolatzen; amak ere ez dira Grajalesen figura biltzen duen letra larriz idatzitako Historiaren ordezkoak. Aldiz, artista bera da agintari jarrera hartzen duena, hain zuzen ere, sistema artistikoak jarrera hori bere egiteko eta artistaren diskurtsoa asaldatzeko baliatzen dituen baldintzei aurre egiteko ez ezik, baita ikusten dugunaren izaera bipolarra adierazteko ere. Honela, bada, *Kid Kapicúa*ren kasuan indarkeria erresistentziak ekintza modura agertzen den bitartean, kasu honetan autokritikako ariketa baten aurrean gaude. Ikusten ez ditugun eta ahaztutako istorio bateko heroiek gauzatzen dituzten ekintza gogoangarrien kontakizunaren aurrean gaude. Era honetara, Javier Castrok elkarrekin uztartzen ditu diskurtso historikoan lekuoaren kokalekuaren berrazterketa, diskurtso horrek duen izaera bipolararen analisia eta desberdintasunen —ez jada aldeak— izatearen salaketa, Fernando Ortizek Kubako kultura modura aurkeztu zuen nahaspila handi horren barruan (Ortiz, 2002). Arrazakeria gatazkak —jada arte kubatarraren testuinguruan aztertu zirenak *Queloides*<sup>1</sup> —en hiru edizioen bitartez— isilarazitako

## OHARRAK

1 | Las exposiciones tuvieron lugar en 1997, 1999 y 2010. En la misma línea, el Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño celebró en 1999 una muestra bajo el título *Ni músicos ni deportistas*.

---

elementuetako baten modura erakusten dira, bai nazioaren mitoak isilaraziak, bai Maceoren heroitasunaren atzean dagoen arte kubatarraren bilakaera historikoak isilarazitako modura. Beltzek nozitutako indarkeriazko hogeita sei kasu bereizten dituenean, Castrok errealtitate bati egiten dio erreferentzia zeinetan ez den bete Maceok bere burua sakrifikatzeko baliatu zuen ideala. Badirudi, orduan, Castroren obrak esaten digula indarkeria aurkezten zaizkigun gizasemeen heroitasunerako azken aukera modura sortzen dela, edota, alderantziz esanda, ezberdintasunaren baieztapen oro, egungo testuinguruan, indarkeriara kondenatua dagoela, goi mailako balio modura nazio idealaren aurrean berdintasuna defendatzen duen sistemak hala inposatua. Maceoren figura baliatuta, artistak obraren adierak ugaltzea lortzen du, bete-betean egungo testuinguru kubatarrean sartzea lortuz eta aldi berean ikuspegি global batetik interpretatzeko atea irekiz, munduko zeinahi komunitatetako giza muinari erreferentzia eginez. Javier Castroren bideo-lan osoan zehar presente dagoen bigarren esparru honetan, artista etengabe ari da ikertzen eta gizarte orotan dauden bazterketak azaleratzen ditu; baita bazterketa horien izatearen ondorioz sortzen den indarkeria ere. Informazioaren aurkezpen gordinak, bide batez, nazioaren iragan heroikoari eta arte kubatarraren ikuspegи urratzaileari nolabaiteko erlatibotasun ſabardura emateko balio du.

Ikur nazionalen iraultza hori bera aurki dezakegu Pattersonen sailean. David Boxer-ek adierazi duen legez, artistaren lanak *high art* eta *low art*-aren arteko estetikak bateratzen baditu (Boxer, 2010: 25), areago egin dezakegu eta esan museoaren gunean *dancehall* eta ganster-aren kultura sartzeak artearen ikuslegoa —gutxiengoa oraindik ere— berea ez dela irizten dion errealtitate baten aurrean jartzea lortzen duela. Indarkeria edertzeko ekintzarekin “*lan light*” irudi zezakeena baliabide boteretsu modura ageri da gustu nazionala finkatzen duten eredu kulturalak deseraitzeko orduan.

### 3. Bigarren round-a. Balio-sistemak

Heroiaren baliabideak erresistentzia eremu politiko eta estetikora eramatea lortzen duen bitartean, indarkeriaren antzezpen bisuala garrantziz txikiagoa ez den beste egiteko bati lotua ageri zaigu: balio-sistema paralelo baten sorrerari, maila sinbolikoan, Karibeko kulturetan presente dauden gizarte-egituren zurruntasunari aurre egiten diona. Hautatutako hiru artistek herri-kulturatik berreskuratzen dituzten heroiek baliabide alternatiboak darabiltzate gizarte-multzotik bereizteko, bestela, debekatua luketen aitorta eskuratzeko. Orobak, hiru diskurtsoak testuinguru markatu batekoak dira, zeinetan desberdintasunak areagotu egin diren merkatuaren globalizazio eta kapitalismoaren garapenaren eraginez. Kontsumo gizarte honetan

kultur erreferenteek tokikoak izateari utzi diote eta honenbestez, banakoaren garaipena boterea eskuratzeko bidea da, arraza, klase eta genero ezberdintasunek ezartzen dituztenaz besteko tronuratze sistema.

Arraza eta klase arazoak hiru obretan planteatzen den lehenengo baldintzatzailea dira: Loraren kasuan, Louis-i “jatorrizko kulturak” eskuratutako garaipena ukatuko dio eta bere istorioak balio-sistema dominikarrari egiten dio aipamen; bertan, arraza-bereizkeria da identifikazio pertsonalaren lehen elementua,—nortasun agiri nazional dominikarreko atal batean oraindik banakoa zein arrazatakoa den aitortzen du—; bestalde, Castroren zauritutako heroiak indarkeria babes-neurri bakar den eremura bultzatuak izan dira; azkenik, Pattersonen *gangster-ak* kontraesanean jausten dira, izan ere, batetik onartuak izateko azala zuritzen dute eta bestetik, aldi berean arraza beltzko gizaseme bortitz modura berresten dute euren nortasuna. Hiru proiektuetan, gainera, heroiaren maskulinotasuna deseraikitzeko interesa ikus daiteke, kemena erakusten duen norbanako modura ulertua, indarkeriaren bitartez definitzen dena. *Kid Kapicúa* boxeolari perfektua bada, debekatua zuen errerealitatera egokitzeko ezintasunaren aurrean funtziō borrokatzailea lerratua izan delako, kolpeak itzultzen dituen objektura, *Reconstruyendo al héroe-ko* pertsonaietako egoera anbiguoa erakusten dute. Subjektua bere gizontasuna defendatzen azalduko zaigu, edo emakume babesgaberen bat edo adiskideren bat laguntzen; ordea, artistak emandako datuen urritasunak —ametako batek “ni ez nengoen gertakizunean” esaten du (Castro, 2007)— zalantzan jarrazten digu amen diskurtsoak aitortzen dien heroiaren papera eta bat-batean, biktima paperarekin trukagarri dena. Keinu horren bitartez, heroiaren figura indartu ordez, galdu egiten da, geroratua geratzen da indarkeriak egungo errealtitate kubatarrean duen boterearen ebidentziaren aurrean. Artistaren hitzetan:



Ilustrazioa 3. Ebony Patterson. *Di Real Big Man*.

En esta obra lo que me interesaba era ver una relación entre la figura de Maceo como símbolo de coraje, de resistencia física, de valentía, y la realidad cubana actual, en el sentido de la violencia. Cómo, por ejemplo, hay un héroe que es el paradigma de los cubanos precisamente por ser capaz de coger un arma y salir a luchar. Eso mismo se ve reflejado en la realidad actual. [...] Estos son los Maceos de la actualidad, son la gente que toman las armas y salen a la calle, son la gente que tienen cicatrices, pero ya de una batalla cotidiana, no una batalla histórica y heroica, sino la del día a día, que es la que de alguna manera te deja las cicatrices en el cuerpo<sup>2</sup>.

Era bertsuan jartzen dute hitzetan Pattersonen erretratuak kontsumo-gizarte batean erresistentzia ekintza orok berekin duen keinu estetikoa. Apaingarrien, urezko kateen ugaritasuna, janzkeran eredu jakin batzuen erabilera, ez da hainbeste nortasun erakusgarri bat, baizik eta moda elementua, apaingarri pertsonala. Orduan, artistak denbora hartzen du aztertzeko nola *dancehall* kulturaren letra eta jokamoldeetan presente dagoen indarraren baieztapena eta homofobia, gizonaren nolabaiteko “feminizazio” moduko batekin bizikide den. Herri-kulturan presente dauden balio-sistema paraleloak zalantzan jartzen dira eta sistema horiek komunitate multzoan mendeko tokia betetzen duen norbanakoa bereizteko balio dute eta hortik abiatuta, aztertutako artista karibetarrek indarkeriaren antzezpen sinbolikoak sortzen dituzte, alde sozialak permeatzeko aukera berekin dutenak. Honela, bada, indarkeriak, balio ofizialei uko egin gabe, indartu eta irauli egiten ditu aldi berean.

#### 4. Knockout. Ondorioak

Gauden geldirik une batez txapelduna K.O.z erori aurre-aurreko unean. Karibeko egungo imaginario artistikoan presente dauden heroiaren irudikapenen ugaritasuna burrunban iritsi den kontsumo-kulturari lotu behar zaio, banakako garaipena jomuga nagusi bihurtu duena eta indarkeria arraza eta gizarte desberdintasunari lotua ageri zaiona; berebat, ibilbide pertsonal hori ekimen utopiko eta politika kolektiboen porrotaren ondorioz sortzen da, nazioa sortzeko prozesuaren kontraesanen ondorioz. Azkenik, heroiaren irudia Karibeko artistaren egoerarekiko aurkako alderdia da, hark bezalaxe nazio eta nazioarteko baliabide artistikoak inposatutako baldintzen arabera “borroka egin” behar baitu.

Figura heroikoen tradizio luzea du Karibek. Artistaren begiradapean, iraganak eta orainak bat egiten dute lurraldearen historian presente dagoen hutsarte horri aipamen egiteko helburuarekin. Testuinguru horretan, egiazko indarkeria eta indarkeria sinbolikoa elkartu egiten dira eta heroiaren porrota erreferente izatera pasako da, iragan karibetarra higatu duen indarkeria epistemikoaren agiri historikoa ia-

---

#### OHARRAK

2 | Entrevista personal con Marcos Lora Read, desarrollada en Santo Domingo el 24 de junio de 2010.

ia. Hainbat urtetan zehar Marcos Lorak marraskatutako materialak baliatu zituen lanerako, artistak aldarazten eta bizirik zegoen objektuaren itxura ematen zien liburu eta agiri historikoak, bilakaera bat, memoria bat. Artistak dokumentuari ematen zion erabilerari hori justifikatzeko paperak ez duela tropikoan ondo irauten esaten zuen<sup>3</sup>. Azalpen xume, objektibo horrek berehala agertzen du adiera izugarri indartsua, sakona. Era honetara, bada, Tropikoko klimatologiak Antillako historiarekin elkar hartzen du eta artista dokumentu historikoaren egitekoaz eta egiatasunaz galde egitera darama, Okwui Enwezor-ek egungo artean faktore errepikaritzat bereizi duen mugimenduaren baitan (Enwezor, 2008).

Heroi karibetarra hedabideek baliatua eta mediatikoa da. Halaber, ia beti, “zeiharrezko heroia” da, moral ofizialak onartutako balioez besteko bideak hautatzen dituena. Heroi tragiko horren erresistentzia *knockout* unean gertatzen da, jasotako ordezkaritza-balioetatik askatzea lortzen duen unean, bere ikuspegitik hitz egiteko; eta hortxe da, hain zuzen ere, idatzitako historiaren eta ikasitako ikasgaiaren gune horretantxe, artistak erretratu desitxuratu eta osagabeak aurkezteko esku hartzen duen unea, atea ireki eta galderak egiteko gai direnak, baina. Heroiaren porrota artistarentzat memoria zuzentzeko aukera bihurtzen da; baita, ordea, une honetan sormenezko ekoizpenari buruzko galdera handi ere, barruaren eta kanpoaren arteko distantziari buruzkoa, Karibeko gizarteen desberdintasunei buruzkoa eta finean, artistak gizarte horietan indarkeriaren presentziarekiko bete behar duen posizio -nolabait heroikoa-ri buruzkoa.

---

## OHARRAK

3 | Entrevista personal con Marcos Lora Read, desarrollada en Santo Domingo el 24 de junio de 2010.

## Bibliografia eta 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.