

EN CLAVE NEGRA.

ARTISTAS CONTEMPORÁNEOS DE LA DIÁSPORA

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER



Máster Universitario en Servicios Culturales

2018 -2019

Autora: Tatiana Fernández Llanes

Tutora: Ana Goy Diz

EN CLAVE NEGRA.

ARTISTAS CONTEMPORÁNEOS DE LA DIÁSPORA

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER



Máster Universitario en Servicios Culturales

2018 -2019

Autora: Tatiana Fernández Llanes

Tutora: Ana Goy Diz

Agradecimientos.

Este trabajo ha sido fruto de un largo -aunque precioso- tiempo donde han intervenido distintas personas que han sumado al proceso, en lo teórico y en lo personal.

El primer agradecimiento ha de ser para mi tutora, la profesora Ana Goy. Gracias por el profundo respeto desde el principio de nuestros encuentros, también por la libertad y su paciencia infinita. Gracias por los consejos, el apoyo y las correcciones minuciosas, que no reflejan más que su exquisita profesionalidad e interés en el proyecto. Gracias por compartir su pasión por el Arte, por abrirme los ojos y por sumar en cada uno de los encuentros. Sin duda todo el camino ha sido más fácil sabiendo que usted estaría al otro lado para tenderme la mano.

Gracias a Marcos Franco, por toda la ayuda que no ha dudado en prestarme a lo largo de todo el Máster y especialmente con este trabajo, resolviendo dudas técnicas y aportando soluciones. Gracias por su paciencia infinita, disposición y profesionalidad.

A Lucía Bello Fariñas, del área de cultura de Afundación, por su disposición para hacerme llegar los planos de la sede de Lugo, facilitándome con ello el trabajo con una voluntad colaborativa admirable.

Gracias a Susana Castro por todo, siempre.

Por último, a Antonella Sturla, compañera de jornadas eternas, mano derecha, sonrisa infinita. Gracias, amiga.

Tatiana Fernández.

Índice

I.	Introducción.	
	1.1 Objeto de estudio.....	1
	1.2 Metodología.....	3
	1.3 Justificación del proyecto.	5
	1.4 Objetivos.	8
	1.5 Estructura del proyecto.	9
II.	Exposición.	
	Origen.	11
	Proyecto expositivo.	13
	- Cuestiones preliminares.	
	- Diseño y montaje.	
	- Diseño de cartela.	
	Estructura expositiva.	
	Sala 0 – <i>Punto de partida</i>	18
	Sala 1 – <i>El cuerpo negro</i>	23
	Sala 2 – <i>Negro: color y materia</i>	26
	Sala 3 – <i>El cuerpo como soporte</i>	29
	Sala 4 – <i>Tropikos</i>	31
	Sala 5 - <i>Blanca promesa</i>	32
	Sala 6 – <i>Desde dentro</i>	34
	Sala 7 – <i>Espacios</i>	36
III.	Ciclo de cine.	38
IV.	Ciclo de conferencias.	42
V.	Plan de comunicación.	45
VI.	Conclusión.	64
VII.	Anexo 1– Bibliografía.	67
VIII.	Anexo 2 – Listado de figuras.	72
IX.	Anexos 3 – Catálogo.	
X.	Anexo 4 – Tríptico.	

1. INTRODUCCIÓN.

1.1 OBJETO DE ESTUDIO.

“Mi invisibilidad no se debe a una alteración bioquímica de mi piel. La invisibilidad a la que me refiero se produce a causa de una peculiar predisposición de los ojos de aquellos a quienes trato. Tiene que ver con sus ojos interiores, aquellos con los que ven la realidad mediante sus ojos físicos. Soy invisible porque la gente se niega a verme”.

(ELLISON, 2016: 1)

Estas palabras de Ralph Ellison no pueden ser más pertinentes para introducir este proyecto centrado en el estudio del Arte Contemporáneo de artistas afrodescendientes a través del cine, las artes plásticas y la fotografía. Y es que estos campos artísticos son extremadamente permeables a la sensibilidad colectiva de la sociedad, puesto que poseen las herramientas inherentes a su propia naturaleza que permiten dar voz a sus peticiones y luz a sus carencias.

En las siguientes páginas se hace una aproximación al arte y a la producción cinematográfica de autores de la diáspora negra africana, que residentes en diferentes partes del mundo, son conscientes de lo que implica ser negro. Artistas que, con una vocación de convertirse en voceros de su propia realidad, cargan sus obras de lo heredado y de lo vivido en el pasado y en el presente, porque es esta realidad la que describe las influencias heredadas, marcadas a fuego en su memoria y su piel, esa *otra* memoria colectiva que forma una identidad que en ocasiones se torna compleja por pertenecer a un lugar *otro*, donde el continente africano es siempre el telón de fondo.

El proyecto que se presenta se divide en tres partes: una exposición, un ciclo de cine africano y un ciclo de conferencias con espacio para el debate. El eje vertebrador será la exposición, que debido a su duración en el tiempo tendrá mayor protagonismo, además de ser la base sobre la que se construyen las temáticas a tratar en los ciclos. Se concentrarán todas las actividades en la sede que Afundación tiene en la ciudad de Lugo por contar con todos los medios técnicos necesarios para su desarrollo.

La exposición hace un recorrido desde los últimos años de la década de los sesenta hasta la actualidad, en la que las obras beben del caldo de cultivo del nacionalismo negro, la lucha por los derechos civiles y contra los estereotipos que posicionaban a la población negra en inferioridad de condiciones, situación tal que la llevó a la anulación durante siglos. Los artistas de este momento se respaldan en los textos teóricos generados por pensadores que alzaron la voz para hacerse oír entre la masa que los anula. Si algo tienen en común es el fuerte intelectualismo desde

el que trabajan. Son mujeres y hombres profundamente formados no solo en cuanto a los propios medios pictóricos, sino a la constante intertextualidad de la que parten para enfrentarse a sus lienzos. Estos textos forman parte de libros o conferencias que se llevan a cabo en Estados Unidos, en foros que permiten abrir la ventana que se empezó a construir décadas antes. Ejemplos de estos grandes portavoces negros son James Baldwin, Stuart Hall, Glissant o Paul Gilroy.

El cine contemporáneo de artistas africanos tiene la capacidad de llevar la diversidad del continente a todas partes del mundo. Esa diversidad, a veces dura pero siempre bella, relata historias comunes con particularidades culturales, sociales y políticas específicas que hablan de la comunidad, pero también de las diferentes Áfricas, todas las que caben dentro de un mundo que siempre ha tenido al continente como un conjunto homogéneo al que explotar y del que apropiarse.

A caballo entre estas dos disciplinas se articula un proyecto fundamentalmente visual que pretende traspasar la pantalla creando conocimiento y debate, apelando así al espectador convirtiéndolo en participante activo que mueve conciencias y difunde realidades.

1.2 METODOLOGÍA.

Una vez conocido el objeto de estudio, es necesario aportar una contextualización que permita comprender las causas, el desarrollo y las consecuencias que han dado lugar a que se hable de un tipo de manifestación artística como la que aquí se presenta, con unas características tanto formales como teóricas que marcan una diferencia con respecto al arte hegemónico tradicional, que construye una historia de blancos para blancos. Esto se hará a través de la consulta bibliográfica general, donde los líderes del pensamiento -fundamentalmente americanos- dan voz a toda una comunidad que lucha por sus derechos. El carácter especial del arte implica una documentación bibliográfica que delimite el lugar del arte negro dentro del hegemónico tradicional, que hizo que en los museos no cuelguen obras de artistas negros ni tampoco se represente al cuerpo negro en las mismas condiciones que el blanco, sino más cerca de los estereotipos.

El marco teórico común es la base fundamental sobre la que se construyen las tres actividades propuestas. Atendiendo a la naturaleza de cada una de las partes, este debe ampliarse con bibliografía y webgrafía específica que permita construir discursos concretos. Para la exposición es fundamental indagar cómo se materializaron las denuncias sociales y de derechos civiles, además de las específicas de los artistas que sumaban al sentir general la demanda de que su obra formase parte del discurso hegemónico de la pintura, teniendo así posibilidad de entrar en el circuito de museos. Los autores y sus obras son objeto de estudio para hacer la selección de aquellas piezas que más se adapten al discurso previamente trazado que pone en pie la exposición general.

Los ciclos de cine africano que recorren diferentes partes del mundo y el material textual que generan, son la fuente básica para organizar las jornadas de cine y debate en las que se lanzan temas específicos sobre los que construir y reconstruir el discurso. De esta forma se estudiarán las producciones en su conjunto con el fin de analizar cuáles son más pertinentes para armar la estructura a un nivel más general, enmarcándose esta actividad en el fondo del proyecto.

Se partirá igualmente del marco teórico para seleccionar y pautar a los conferenciantes y sus exposiciones en las intervenciones que tendrán lugar antes de la proyección cinematográfica. El estudio de sus currículums y experiencias previas que puedan aportar lo deseado a este proyecto, serán las pautas para la construcción de los ciclos.

Al ser un proyecto eminentemente práctico, la consulta de material gráfico es sumamente importante, por lo que los fondos de museos, galerías y fundaciones resultan imprescindibles para la obtención de las imágenes de las piezas y su información técnica. La recopilación de todo este material será fundamental para la elaboración de este proyecto.

1.3 JUSTIFICACIÓN DEL PROYECTO.

La Historia del Arte se ha escrito en blanco. Un blanco que a veces anula al negro, negando así a una gran parte de la sociedad. La lucha por los derechos civiles de la población negra en la década de los sesenta en Estados Unidos (CARBONE, 2012: 42) es el punto de inicio en la carrera de una serie de artistas, porque la importancia de este movimiento no se redujo solo a la esfera política o social, sino que impregnó el mundo de la cultura y las artes. La historia de la población negra en Estados Unidos es la de la lucha sistemática que tenía como fin último vencer las barreras raciales y la desigualdad entre negros y blancos. Por eso la comunidad negra lucha contra las políticas de convivencia que solo separaban a la población para abrir otras cuyo objetivo era la adquisición de autonomía y poder por parte de la comunidad negra. Este carácter global hizo que los referentes se empezasen a multiplicar, de tal forma que los artistas encontraron su vocación de voz del pueblo, usando su talento como herramienta para transmitir una serie de mensajes políticos y sociales. El mundo de la música, el cine, el arte en cualquiera de sus expresiones, y el pensamiento, se cruzan constantemente en una suerte de coreografía que describe los pasos de una sociedad que reclama su sitio en el presente y en la Historia. Esta primera generación de creadores que se lanzaron al arte en un momento social tan convulso entre 1963 y 1983 (LÓPEZ, 2009: 6) cuando tienen lugar, entre otros, los asesinatos de Emmett Till y Mack Charles Parker en 1963 por delitos infundados contra mujeres blancas o la entrada en prisión de Martin Luther King por luchar pacíficamente contra la segregación y discriminación racial en Estados Unidos, son el pistoletazo de salida para una agitación social todavía mayor que duraría décadas. Precisamente es la muerte de Luther King en 1968 la que marca un nuevo hito de movilización social en aquellos estados donde la población negra era mayoritaria. Este poso sirvió de base a generaciones sucesivas que se sumaron a hacer públicas sus inquietudes por la desigualdad social y política de la población negra a raíz de los conflictos raciales.

La raza y la identidad, la ausencia y la presencia, el estereotipo y la realidad: todos estos elementos entran dentro del juego artístico de estas mujeres y hombres que han construido unas nuevas estructuras dentro del arte. Esta identidad, como define Stuart Hall (1990:352), es una conversación inacabada entre la parte exterior (bien sea esta histórica, familiar o contextual) y la parte interior (aquella íntima, espiritual, la que responde a cómo y qué sentimos). Es en la intersección resultante de las partes donde surge la identidad, estando ambas en diálogo dentro de una dinámica cambiante, pero donde surge también el contacto con los demás y el diálogo, luchando siempre por describir qué es ser negro.

Uno de los objetivos de estos artistas fue llevar a cabo una transformación de los imaginarios raciales con el fin de revalorizar la negrura a través de las exhibiciones enfáticas de un nuevo autoconsciente que se expone para ser mirado. El cuerpo desnudo negro no se había representado hasta esta generación de artistas, ahora libre de estereotipos violentos y ansiosos de los cuerpos hiper masculinos rudos y sin identidad de los esclavos. La figura de la mujer, siempre sexualizada, ocupó tradicionalmente un papel secundario de sometimiento a los deseos del blanco. Se crea un nuevo modelo de representación del sujeto negro, ausente en los cánones ortodoxos de la pintura, con el que se corta el lastre del fantasma racial.

La influencia de la música y el cine en este campo es fundamental, porque a través de los grandes referentes musicales como Aretha Franklin, deportistas como Muhammad Ali, escritoras como Toni Morrison, o voces como Martin Luther King o Malcolm X consiguieron visibilizar a la población negra. Los primeros artistas del *Black Power* los toman como referencia, y las generaciones posteriores siguen la estela de ese arte negro con la preocupación de la sociedad que les toca vivir, sin olvidar el pasado y su ascendencia africana, a pesar de haberse criado en otros países.

Dentro de las artes plásticas o la fotografía, la incursión del cuerpo negro en los cuadros no solo rompía los moldes de la representación canónica tradicional, sino que también lo hacía con el movimiento abstracto, que en ese momento recorría el mundo del arte, dejando a la representación figurativa a un lado. El negro como color, sin excusas y con todo el peso de los lienzos, la señalización de las desigualdades y la denuncia de realidades, se convierten en temas pictóricos.

La producción audiovisual africana y de su diáspora de más de sesenta décadas de trayectoria, representa la diversidad intrínseca de un vasto continente en cuanto a estilos, formatos y temas. El cine como transmisor de mensajes es un vehículo fantástico para acercarse a África a través de historias locales que trascienden hasta convertirse en universales.

Generar conocimiento es uno de los objetivos fundamentales de este plan, por eso unido a la visualización de las películas dentro del ciclo de cine, habrá un momento de encuentro entre diferentes conferenciantes y el público que desarrollarán temas que pondrán en relación las tres actividades previamente definidas.

Este es un proyecto que apela a lo social, pero también al arte como forma de conocimiento y como agente que puede cambiar conciencias. Cuando la experiencia artística cargada de mensaje cala en el espectador, este puede leer con claridad la situación y también medir su reacción ante

una realidad que le es impuesta y que evidencia la ausencia de arte negro hecho por negros como parte de una historia negada antes de nacer.

1.4 OBJETIVOS.

Teniendo en cuenta lo anteriormente expuesto, el objetivo principal para este proyecto es dar visibilidad a las manifestaciones plásticas audiovisuales que están haciendo los artistas de la diáspora contemporánea, afincados en diferentes partes del mundo. Para ello hay que ir hasta la generación de aquellos cuya producción se remonta a finales de los años sesenta del siglo XX, fuente fundamental de inspiración para colegas contemporáneos actuales.

El relato tradicional de la historia de la pintura y de la sociedad eliminó de los cuadros, por tanto, también de los museos, la representación de personajes negros masculinos y femeninos, al menos aquellos alejados de los estereotipos que habían dominado los temas pictóricos, fruto del colonialismo sistemático y de la destrucción cultural de los países en los que permeó. El uso del arte, en cualquiera de sus formatos, para invertir esta situación y el trabajo conceptual de artistas contemporáneos para hacer llegar ese mensaje al espectador (reivindicando derechos, evidenciando desigualdades e injusticias, o replegándose sobre los propios medios pictóricos con el uso y abuso del negro como materia, como color y como protagonista) es el segundo de los objetivos. Objetivo que, por tener tanto peso, se convierte en una línea de trabajo lo suficientemente transversal como para estar en la base de todos los procesos y objetivos de este trabajo, que no solo estudia la parte reivindicativa del arte, sino también la puramente plástica que permite trazar una línea específica dentro de la disciplina artística.

Entender cómo los artistas dieron forma y salida a los cambios sociales y políticos durante las luchas raciales de la década de los sesenta en adelante, es otro de los objetivos a alcanzar. Para ello la explotación de los referentes culturales propios que crean un marco sólido del que sentir orgullo y que es la herramienta de los artistas que se presentan, son:

- Generar conocimiento es una constante en todo el proyecto, premisa de la que se parte para crear la exposición, los debates, los ciclos de cine y conferencias. Por eso, la interacción es fundamental para hacer de este un proyecto redondo que abarque lo cultural desde diferentes campos.
- A pesar de tener más de sesenta años de experiencia, la pequeña pero interesante industria cinematográfica africana cuenta con trabajos excepcionales poco difundidos, o no lo suficiente en relación con su calidad. Tanto cineastas africanos emigrados como residentes en el continente son autores de títulos que retratan historias comunes, realidades globales con particularidades africanas. El objetivo final de este ciclo es poner el cine africano en el contexto adecuado en relación con la producción global.

1.5 ESTRUCTURA DEL PROYECTO.

El proyecto se divide en tres partes: una exposición, un ciclo de conferencias y un ciclo de cine. La duración total es de tres meses, durante los que se reparten las actividades. La exposición se puede visitar durante todo ese periodo, ya que se tiene en cuenta la dimensión de su producción y el coste de instalar las piezas en Lugo, de ahí que deba estar expuesta un periodo razonable de tiempo. En el segundo mes de exposición se celebrarán los ciclos de cine y conferencias en una convocatoria semanal en la que una ponencia de alrededor de una hora dará paso a la proyección de la película y esta al espacio de debate entre las y los asistentes.



Figura 1. Esquema gráfico del proyecto.

A. Exposición.

La exposición girará en torno a una serie de bloques temáticos con los que se construye el discurso. Cada uno de estos temas se corresponderá a una sala en el espacio expositivo bajo los siguientes nombres:

- Sala 0: Contexto.
- Sala 1: El cuerpo negro.
- Sala 2: Negro: color y materia.
- Sala 3: El cuerpo como soporte.
- Sala 4: Instalación- *Tropikos*, Jon Akomfrah.
- Sala 5: Blanca promesa.
- Sala 6: Desde dentro.
- Sala 7: Espacios.

B. Ciclo de cine y conferencias.

Durante el mes de abril de 2021 y con periodicidad semanal se organizan cuatro jornadas a las que se puede asistir tanto de forma presencial como por streaming. El acceso se hace mediante inscripción previa a través de la plataforma virtual habilitada para tal propósito. Igual que en la exposición, los ciclos se celebrarán bajo cuatro temas que unen el tema de la charla inicial con la película. Estos se resumen en:

- Sesión 1. Contextos.
- Sesión 2. Presentaciones y representaciones.
- Sesión 3. Lugares comunes.
- Sesión 4. Microhistorias.

II. EXPOSICIÓN.

Origen.

“La historia del negro en América es la historia de América, y no es una historia bonita. La historia, como casi nadie parece saber, no es simplemente algo para leer y no se refiere solo, o incluso principalmente, al pasado. Al contrario, la gran fuerza de la historia viene del hecho de que la llevamos entre nosotros, la controlamos inconscientemente de muchas formas, y la historia está literalmente presente en todo lo que hacemos. No podría ser de otra manera, ya que es a la historia a la que debemos nuestros marcos de referencia, nuestra identidad y nuestras aspiraciones”.

BALDWIN, (2014:724).

Y esta historia de la que habla James Baldwin se escribe lentamente hasta empezar a materializarse en 1960, momento en el que no se detiene, sino que empieza a navegar con el viento más a favor. Se construye desde muchos puntos, pero la población negra ha intentado reconstruir la suya con sus propios referentes. La historia de la diáspora negra africana está marcada por momentos durísimos, también de racismo sistemático, de la negación de la visibilidad y de la representación del cuerpo, así como de la realidad negra; por lo que el peso de estos hitos históricos es lo suficientemente potente como para que el *marco de referencia* del que habla Baldwin tenga un peso muy fuerte.

Desde la gestión política a la situación social, todo pasa por el lenguaje que refleja los valores de la sociedad y evidencia los prejuicios contra las minorías raciales. A la vez, el lenguaje identifica, genera comunidad, aglutina en torno a una palabra con un significado claro, valores culturales que no separan, sino que identifican. La ausencia de una palabra con la que referirse a la comunidad negra y con la que esta se identificara plenamente, fue una lucha importante desde el siglo XVIII (RODRÍGUEZ, 1996: 223) porque las utilizadas hasta entonces posicionaban a la población negra en un lugar concreto de la sociedad, pues en la gran mayoría de los ejemplos llevaban añadida una historia pasada por el filtro del blanco. Hasta ese momento el concepto que se manejaba era el de *africano*, pero este cambió cuando el nacionalismo racial fue reemplazado por un deseo de ser aceptado como ciudadano americano. Durante la mitad del siglo XIX (RODRÍGUEZ, 1996: 223) la evolución del concepto de *gente de color* pasó al de *Negro* que continuó hasta final de siglo. Fue durante la época de los sesenta cuando, tras debates muy fuertes sobre si *Negro* era el término idóneo, se empiezan a utilizar *Black* (no la traducción directa de negro en español, sino entendiéndolo como la evolución en inglés de Negro a Black) y

afroamericano (RODRÍGUEZ, 1996: 223), siendo *Negro*, más despreciativo. En la actualidad *African American* o *Black American*, son los términos más usados y con los que la población negra se siente más identificada.

Como es bien sabido, la lucha por los derechos en Norteamérica se remonta a 1933, aunque no es hasta 1955 cuando se comiencen a ver resultados reales. El *New Deal* de Roosevelt con planes que incorporaban a ciudadanos negros en la administración pública, es el punto de partida que algunos autores consideran para la consecución de los derechos civiles negros en Estados Unidos (VILARO, 1982, 31 de enero). En los años sesenta y setenta ya se habían lidiado muchas batallas, estas dos décadas terminan siendo revolucionarias para la adquisición de un sentido de identidad propia negra. Artistas de todas las disciplinas se cargan de estos referentes, que a la vez recogen el sentir popular, para poner sus obras en un contexto histórico trabajando la sedimentación de la historia propia negra en relación con la historia hegemónica blanca. Estos referentes no hacen sino definir la estructura racial del país y la representación de su comunidad negra.

Se tendrá en cuenta Estados Unidos como epicentro, no por ser una superpotencia, sino porque allí confluía una gran mayoría de población negra, cuya labor fue ejemplar para aquella otra parte de la comunidad dispersa entre diferentes partes del mundo, sobre todo Gran Bretaña. Allí se gestan los referentes en forma de músicos y cantantes; en definitiva, generadores de discursos que se convierten en los grandes voceros de la negritud por ser quienes generaron un sentido de comunidad y de revalorización de la cultura propia negra, donde las artes plásticas han ido un paso por detrás de esta legitimización.

¿Cuál es la diferencia entre un artista negro y uno que no lo es? ¿Es necesario realmente distinguir un arte hecho por artistas negros? Estas pueden ser dos de las preguntas pertinentes después de este análisis. Y sí, sí es necesario hacer esta distinción. ¿Por qué? Porque solo cuando exista una igualdad real entre ambos tipos de arte será absurdo hacerlo, pero para llegar ahí hay un gran camino por recorrer.

Hasta que estas preguntas dejen de tener sentido, serán necesarios el tipo de proyectos como el que aquí se presenta, cuyo objetivo es abarcar el tema desde un punto de vista global a través de tres actividades:

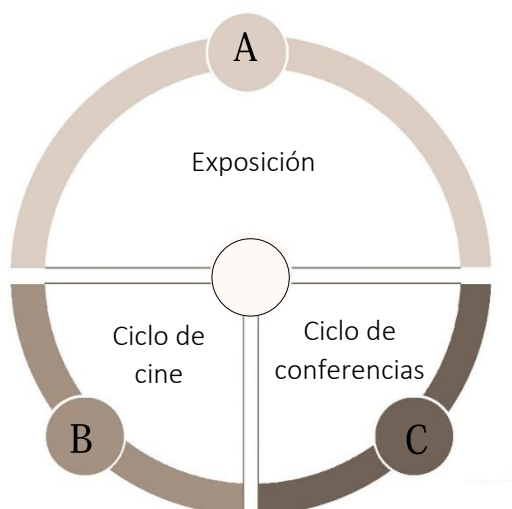


Figura 2. Esquema de proporción de tiempos según actividad.

PROYECTO EXPOSITIVO

Cuestiones preliminares.

Una exposición de estas características ha de preverse con un tiempo de antelación lo suficientemente amplio como para que se puedan llevar a cabo con satisfacción las labores de préstamo temporal de las obras que están distribuidas por diferentes museos de Estados Unidos y Europa, a lo que hay que sumar el préstamo de particulares. Por esta razón, este proyecto comenzaría a proyectarse en 2019, pero no verá la luz hasta 2021.

Diseño y montaje.

Para el diseño de muestra se toma una decisión inicial que va a definir por completo la estructura general: la distribución de las obras por temas y no por autores. Aunque se exponen figuras fundamentales de la pintura contemporánea y sus autores tienen el lugar que les corresponde, la narrativa tiene un peso mayor. Esa narrativa cuenta las diferentes realidades de la población negra, tanto la propia de los artistas en relación con las instituciones oficiales -teniendo en cuenta su posición frente al arte hegemónico tradicional-, como la de la sociedad, evidenciando las desigualdades y los estereotipos. La selección de artistas abarca una línea temporal desde 1960 hasta la actualidad, con obras que van desde el tradicional lienzo a la fotografía hasta la instalación.

La sede que Afundación tiene en el centro de la ciudad será el lugar donde se exhiba la muestra. Se parte de un espacio expositivo de 440m² distribuidos una sala diáfana modulable. Los planos originales facilitados por Lucía Bello Fariñas, encargada del Área de Cultura de la fundación, revelan un espacio levemente interrumpido por pilares estructurales que obligatoriamente hay que tener en cuenta para el diseño de la exhibición y recorridos. En el plano, así como en notas aclaratorias adjuntas, se especifican los paneles móviles con los que cuenta la sala, de los que podemos conocer las dimensiones en el propio plano a escala. Estos elementos pueden moverse y disponerse en el espacio en forma y modo deseados para esta propuesta. Por tanto, el planteamiento inicial está condicionado por los ya mencionados pilares, los tabiques que rodean el perímetro de la sala principal, que separa la sala del muro cuajado de ventanas con vistas al exterior. Estos tabiques han de mantenerse tal y como se dispone en el plano, mientras que los que describen los espacios interiores, pueden moverse.

Esta exposición se plantea como un recorrido a través de siete espacios que se corresponden a siete secciones en cada una de las cuales se trata un bloque temático que, aunque relacionados, requieren de su propio lugar en la exposición.

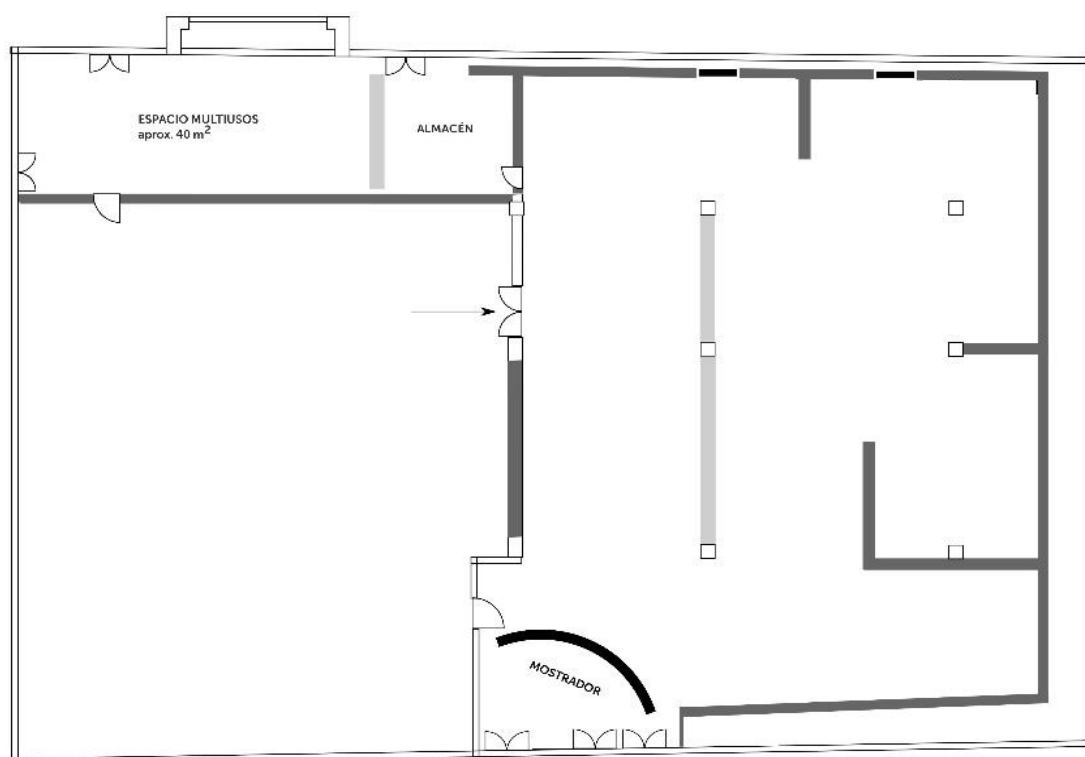


Figura 3. Planta del espacio expositivo de la sede de Afundación en Lugo.

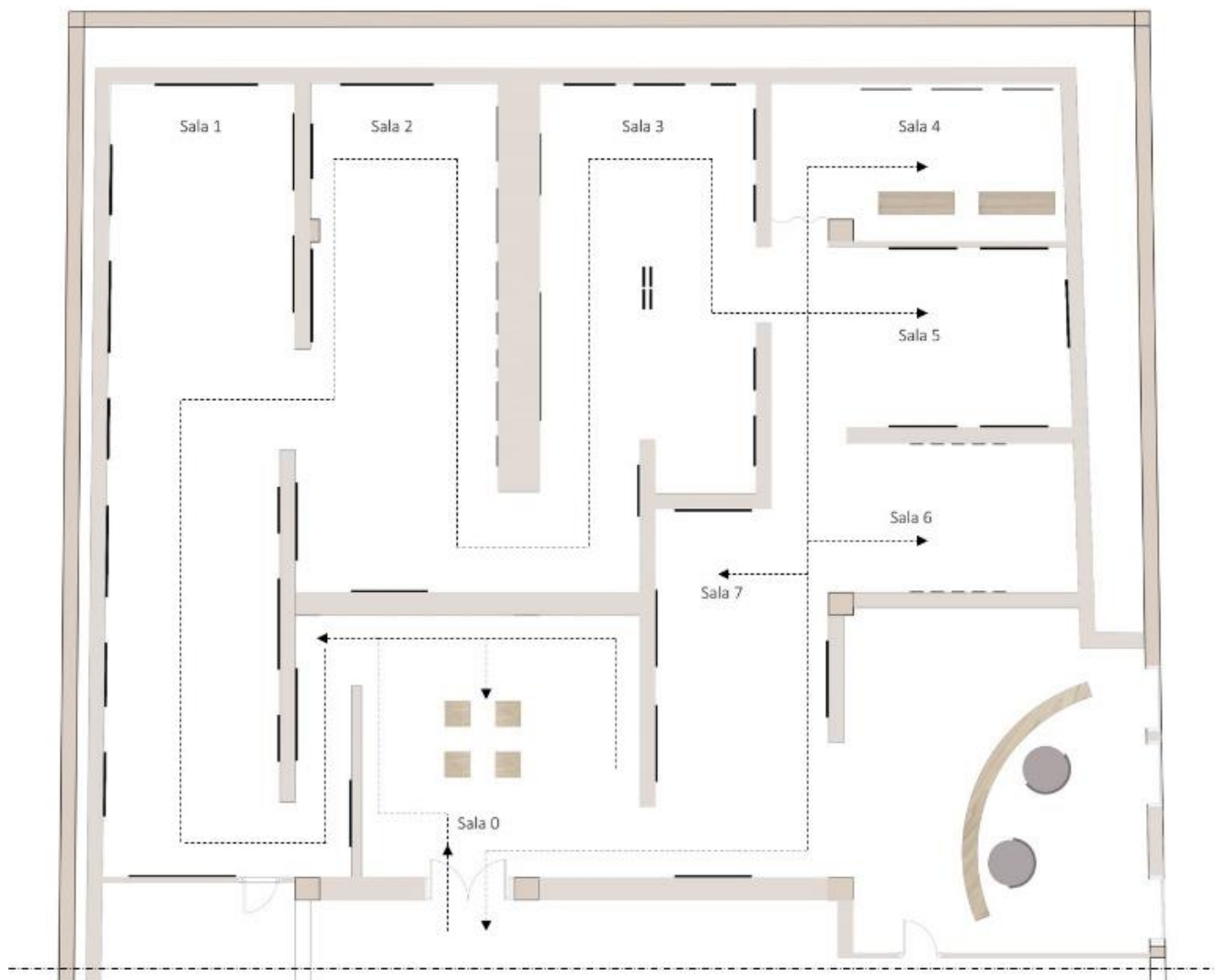


Figura 4. *Planta de distribución de la exposición.*

Para la exposición se utiliza la sala de mayores dimensiones de la que dispone Afundación. Se organiza el espacio en función de las necesidades de cada una de las salas, proponiendo un recorrido secuencial. Se necesita ampliar la superficie expositiva, por eso a los paneles divisorios que proporciona la sede se le han de incorporar otros para la división de las salas. Cada una de ellas sigue una estructura:

- Título de sala y texto breve para la contextualización.
- Cuadros identificados con cartelas.

RELACIÓN DE SECCIONES QUE CONFORMAN LA EXPOSICIÓN	
Sala 0	Punto de partida.
Sala 1	El cuerpo negro.
Sala 2	Negro: color y materia.
Sala 3	El cuerpo como soporte.
Sala 4	Instalación: <i>Tropikos</i> , John Akomfrah.
Sala 5	Blanca promesa.
Sala 6	Desde dentro.
Sala 7	Espacios.

Figura 5. Relación de títulos de las salas.

Diseño de cartela.

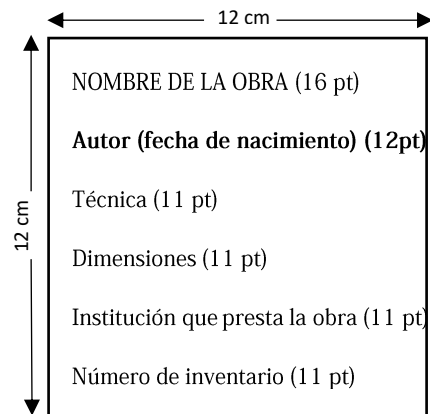
Al lado de cada obra estará la cartela que la identifica, cuyo diseño también ha sido pensado para la ocasión: metacrilato negro con impresión en blanco fijado a panel mediante anclaje invisible.

Que el color de la cartela sea negro, yendo así en contra de lo convencional, sigue la línea de las obras expuestas: romper la norma tradicional y poner el negro en contraste sobre el fondo blanco de las paredes.

Material	Metacrilato negro traslúcido.
Tipografía	Kozuka Mincho Pro M – blanco Con tamaños indicados en el esquema según línea (pt).
Dimensiones	12x12 cm

Figura 6. Descripción de materiales, diseño y dimensión de cartelas.

El diseño definitivo de cada pieza responderá al siguiente esquema:



FAMILY JULES: NNN (No Naked Niggahs)

Barkley L. Hendricks (1945 - 2017)

Óleo sobre lienzo

168 x 183 cm

Obra prestada por Tate Modern

INV. N. L02979

Figura 7. Detalle de diseño final de cartelas con ejemplo y esquema a seguir.

ESTRUCTURA EXPOSITIVA.

SALA 0 – PUNTO DE PARTIDA.

Es el primer espacio que se encuentra el visitante y supone dentro del recorrido un lugar para ponerse en situación. Lejos de estar pensado como un punto de distribución de la circulación, se convierte en uno para la escucha, la lectura, la reflexión y la activación de la curiosidad.

El centro de la sala está ocupado por unos cubos que funcionan a modo de asiento y se mimetizan con el espacio erigiéndose para dar voz a una serie de mujeres y hombres que han sido algunos de los grandes portavoces que reivindicaron los derechos de la población negra en todo el mundo. Elizabeth Eckford, Ella Backer, James Baldwin y Martin Luther King, son las cuatro voces elegidas. Se ponen a disposición de los visitantes cuatro aparatos multimedia donde se proyectarán los vídeos de las y los portavoces seleccionados con la opción de idioma original y doblado al español. Se incorporarán además las fichas biográficas que se adjuntan a este texto:



Elizabeth

Con quince años, Elizabeth y un grupo de compañeros fueron parados por la Guardia Nacional de Arkansas cuando acudían al instituto Little Rock Central High School prohibiéndoles la entrada. Ellos eran negros y corría el año 1957. Las imágenes recorren el mundo porque esta es una historia local que tiene mucho de universal. En el audio, Elizabeth cuenta esta situación y todos los problemas a los que se ha tenido que enfrentar durante esos años y cómo eso hizo que cambiara su perspectiva del mundo.

Figura 8. Ficha para Sala 0 “Contextos” de Elizabeth Eckford.



Ella Baker

Haciendo la lucha todos los días. Este es el título de la intervención de Ella Baker y su mensaje es el reflejo de la población negra. Su labor durante los años más conflictivos y su lucha incansable la han convertido en una pieza clave en las organizaciones de lucha contra racismo, formando parte de algunas de las más influyentes como la NAACP, la Conferencia de Liderazgo Cristiano o el Comité de Estudiantes no violentos. Su legado llega hasta nuestros días y la fundación por los derechos humanos que lleva su nombre, se encarga de continuarlo.

Figura 9. Ficha para Sala 0 "Contextos" de Ella Baker.



Martin Luther King

La voz de todos los afroamericanos en contra de la segregación racial y la lucha por sus derechos. *I've a dream* es un discurso oído en todo el mundo. Su imagen se convirtió en un icono y precisamente por ello, sus palabras movilizaron a la población negra y la ayudaron a superar las horribles trabas de una sociedad entrenada para excluirla.

Figura 10. Ficha para Sala 0 "Contextos" de Martin Luther King.



James Baldwin

Fragmento del discurso *James Baldwin y el problema racial*. James Baldwin ha sido uno de los grandes portavoces negros de la historia. Narrador, ensayista y comediógrafo de profesión dedicó su vida a la lucha por los derechos de los afroamericanos y por extensión a denunciar y evidenciar el racismo mundial. Sus discursos han recorrido el mundo y su influencia llega a todas las ramas del conocimiento y el arte, siendo referente para muchos de los artistas aquí expuestos.

Figura 11. Ficha para Sala 0 "Contextos" de James Baldwin.

Las paredes de esta sala se utilizarán como soporte para seguir la contextualización de la muestra poniendo la atención en lo social, político y artístico general. Sería imposible resumir en estas paredes la consecución de acontecimientos en relación al racismo en la sociedad, y en la pintura como parte de esta, por eso se centrará la atención en dos aspectos clave: una brevísima reseña sobre el estereotipo de la representación de figuras negras en la Historia del Arte (solo se dan dos pinceladas que centran el tema) y el caldo de cultivo social más destacado que en diferentes partes del mundo hace que la población se lance a las calles, explicándose a través de imágenes las razones, consecuencias y medidas por parte de los gobiernos. Ambos aspectos son fundamentales porque de ellos surgen las pinturas y fotografías que dan cuerpo a la exposición general.

Las piezas que integran esta sala se disponen a la derecha. En el centro, un collage con fotos de diferentes artistas (algunos de ellos responsables de las obras de la muestra) se revelan en color sobre otras fotografías o autorretratos en blanco y negro que se corresponden con la historia hegemónica de la pintura blanca.

Panel 1.

La visibilidad del artista.

Los artistas de la diáspora se revelan en color ante la estructura del arte hegemónico blanco que ha llenado las cartelas de los cuadros en los museos de todo el mundo con sus nombres, ocultando una parte latente de la historia. A mediados de la década de los cincuenta del siglo pasado eso cambia y desde entonces la historia se construye en blanco y negro.

Roles.

La representación de la figura negra en la Historia del Arte ha estado sometida, durante mucho tiempo, a las imposiciones sociales y políticas que la encasillaron en un papel concreto, fiel al que imponía la sociedad. Alejándose de su realidad, la figura negra cumplió durante siglos, una serie de roles en el arte a través de personajes pequeños en protagonismo, jóvenes que solo entretenían y adultos serviciales y esclavos.

Estereotipos.

La representación de mujeres y hombres negros en el arte ha servido para ridiculizar sus costumbres y estereotipar su rol en la sociedad.

El boxeo, muy importante en la cultura negra, pasa a ser la representación de la supuesta agresividad para quienes lo practican. Se asocia al negro con la catástrofe, lo estrambótico, lo extraño, y se representan como seres inferiores, patosos y objetos de mofa.

Panel 2.

Las voces del pueblo.

Angela Davis, Elizabeth Eckford, James Baldwin, Nelson Mandela, Ella Baker y Martin Luther King. Estas fueron algunas de las voces públicas que se erigieron como líderes de una población falta de esa voz que defendiera sus derechos y evidenciara sus desigualdades. A algunos, como el caso de Nelson Mandela, defender a la comunidad a la que pertenecía le costó su libertad, a Martin Luther King su vida y a Elizabeth Eckford sus oportunidades de futuro.

Sus retratos han pasado a formar parte del imaginario de mujeres y hombres negros y blancos que han luchado y siguen luchando contra la causa racista.

Derechos civiles y represión.

Las calles de todo el mundo han sido el escenario donde reivindicar los derechos de la población negra. Libertad de decisión y participación política, seguridad civil e igualdad de derechos: son las consignas que pacíficamente gritaron mujeres y hombres negros. Frente a ellos: la carga policial, la desprotección, la desolación y el miedo. Solo su lucha incesante y su sacrificio consiguieron movilizar a la sociedad.

Un racismo enquistado en lo más profundo de la sociedad hizo de esta lucha pacífica un conflicto con el que luchar. El pasado se funde con el presente y a la biblioteca de imágenes se siguen sumando las tomadas en la actualidad. La lucha ha de continuar y todos tenemos nuestro papel en ella.

Segregación.

La discriminación racial se instala en los gestos más pequeños, aquellos que marcan el suelo que se pisa, el lugar que se ocupa o el silencio que se debe guardar.

Estados Unidos y Sudáfrica como epicentro de la segregación racial a mayor escala se llenan de carteles discriminatorios que dividieron a la población. El blanco asignaba lugares. Esas imágenes inundaron la cotidianeidad de mujeres y hombres, quedando grabados a fuego por el color de su piel.

SALA 1 - EL CUERPO NEGRO.

Origen.

La Historia del Arte nunca había contemplado la representación del cuerpo negro fuera de los discursos esclavistas, colonialistas y nacionalistas, como el que promulgaba el Partido Pantera Negra (*Black Panther Party*) en Estados Unidos entre 1966 y 1982, declarándose nacionalistas negros, socialistas y revolucionarios. La influencia de los discursos de este partido traspasaría la literatura, la música y también el Arte, donde la figura negra representaba un papel concreto que variaba desde la violencia extrema a la sumisión. Con los movimientos para la consecución de los derechos civiles en América y los consecuentes movimientos políticos, sociales y culturales, los artistas de los años sesenta y setenta iluminaron la crisis de la negritud con la representación de estos cuerpos liberados de estereotipos, para centrarlos únicamente en personajes que llenan los lienzos para contar algo. Ese algo puede ser la historia ignorada, borrada o subsumida; la configuración de una producción visual de la cultura afroamericana, como espectáculo que recoge a la perfección el orgullo de la población negra de sus raíces, referentes y cultura musical, literaria, plástica y estética.

Dentro de su producción también hay obras que construyen sus propios ídolos, esos que no se les permitió tener, imponiéndose los de la cultura tradicional hecha por blancos para blancos. Hay muestras donde los propios artistas utilizan recursos propios del arte cristiano tradicional homenajeando a sus referentes o inventándoselo, a la manera occidental, pero otros artistas construyen sus propios modos de representación llevando la crítica a la forma de contraposición de conceptos.

Relación de obras.

Se han elegido algunas de las obras que mejor ilustran este concepto de “cuerpo negro” de mano de dos artistas: Barkley L. Hendricks y Kehinde Wiley.

Sala 1 - EL CUERPO NEGRO		
	OBRA	AUTOR
1	Family Jules NNN (No naked Niggahs) (1974)	Barkley L. Hendricks
2	Sweet Thang (Lynn Jenkins) (1975 -1976)	Kehinde Wiley
3	What's going on (1974)	Barkley L. Hendricks
4	Steve (1976)	Barkley L. Hendricks

5	Victory at 23 (1981)	Barkley L. Hendricks
6	October's gone goodnight (1973)	Barkley L. Hendricks
7	Photo bloke (2016)	Barkley L. Hendricks
8	Sir Charles, Alias Willie Harris (1972)	Barkley L. Hendricks
9	Retrato de Glenn Ligon (2017)	Kehinde Wiley
10	Retrato de Wangechi Mutu Mamiwata (2017)	Kehinde Wiley
11	Mrs. Siddons (2012)	Kehinde Wiley
12	Shantavia Beale II (2012)	Kehinde Wiley
13	Lawdy Mamma (1969)	Barkley L. Hendricks
14	King and the High Priest/ St. Gregory Palamas / The Archangel Gabriel (2014)	Kehinde Wiley
15	Icon for My Man Superman (Superman never saved any black people - Bobby Seale) (1969)	Barkley L. Hendricks

Figura 12. Relación de obras y autores Sala 1 – “El cuerpo negro”.

Orden de las obras en la sala.

El recorrido por las quince obras que forman parte de esta sección titulada *El cuerpo negro*, se organizan en base a tres puntos claves: el cuerpo revelador, cultura e iconos.

El cuerpo revelador.

Se han seleccionado dos obras que por su contundencia pictórica son la perfecta presentación de la muestra por ser toda una declaración de intenciones por parte de su artista.

Family Jules y *Sweet Thang* son dos obras excepcionales que permiten descubrir muchos de los temas transversales que ocupan la vida personal y artística de los autores de la muestra y la particularidad con la que el K.J. Marshall trata los tópicos típicos contra los que han tenido que luchar, tanto él como hombre negro y artista, como toda la población negra. Con ellas, rompe los esquemas de los estereotipos masculino y femenino desde diferentes puntos de vista. Por un lado, una mujer que huye de la representación tradicional que la figura femenina ha tenido a lo largo de toda la historia de la pintura. Por otro lado, un hombre ahora desnudo, que se enfrenta al espectador con una silueta lánguida que se distribuye por el espacio pictórico.

Cultura.

Continúa con una serie de seis pinturas en las que se exalta la cultura negra con todos sus referentes, sean estos estéticos, musicales o gestuales. Entremezclándose así con todo lo que significa la representación a gran escala de cuerpos negros sobre fondos monocromo, destinados a ocupar un espacio en los museos y en la Historia del Arte universal, con un carácter muy distinto a muestras previas. Además, aflora en estas representaciones la cultura pop negra de los años setenta que se presenta y representa con orgullo. Esta cultura abarca desde la moda, los estereotipos, la actitud, la música y el género.

Iconos.

La ausencia en la historia de las artes plásticas de artistas negros hace que no exista ningún modelo de icono, héroe o super héroe afroamericano. Una historia desprovista de estas imágenes anula a la población negra porque todos sus referentes resultan de la imposición blanca. En este apartado se definen una serie de obras que toman prestados los elementos formales de la representación católica occidental, pero también de la historia más popular o tradicional, para hacer propuestas propias en las que elevan a personaje de retrato a otros artistas contemporáneos.

Texto en sala.

La figuración se pone al servicio de los artistas que apuestan por la representación de cuerpos negros en los museos. Barkley L. Hendricks y James Marshal Willey transforman los imaginarios raciales que convirtieron al cuerpo negro en el estereotipo de la violencia, para convertirlos en protagonistas de cuadros a gran escala, cuyas miradas, llenas de intención, traspasan el soporte.

Hendricks construye sus personajes con la cultura negra como base, dando forma a mujeres y hombres de personalidad arrolladora, consiguiendo adaptar el cuerpo negro a los modelos de representación tradicional, cortando así el lastre del fantasma racial.

Estos artistas (re) construyen la Historia, jugando con el imaginario hegemónico tradicional y fusionándolo con el cuerpo negro, creando así un repertorio de imágenes fruto de la denuncia para fusionarlas con su increíble talento. Proponen una iconografía propia en la que el cuerpo es el protagonista, alejándose así de los cánones establecidos.

SALA 2 – NEGRO: COLOR Y MATERIA.

Origen.

“Los artistas negros más jóvenes que estamos creando ahora, tenemos la intención de expresar nuestra propia piel oscura sin miedo ni vergüenza. Si la gente blanca está contenta, nosotros estamos contentos. Si no lo están, no importa. Nosotros construimos nuestros templos para el mañana, fuertes como sabemos hacerlo. Estamos en la cima de la montaña, libres dentro de nosotros mismos”.

HUGHES, L. (1926)

La Historia del Arte se convierte en esta sala en un punto de partida. Quién la ha construido y cómo se ha representado la piel negra, es el lugar del que parten estos artistas y explorar las narraciones de la historia afroamericana en los retratos, el resultado de sus trabajos.

El negro como color de piel es un tema vacío dentro de la pintura tradicional tal y como los artistas de esta sala lo plantean. Se han visto sometidos al robo de la identidad para cambiarla por una serie de estereotipos vacíos que los han condenado a representar bufones o personajes de entretenimiento cuando eran niños y esclavos y personal de servicio en su representación adulta. Esta situación da un giro con la pintura de los artistas de la diáspora negra, donde están incluidos los que participan en esta sala. En las obras de Marshall y Odutola se trabaja la identidad negra a través de la piel convertida en materia para ella y en la negrura original para él. Ambas opciones revelan un tratamiento de la piel y el color negro como una narración que da vida a los personajes, haciéndolos interactuar entre ellos y con el público.

Sus figuras son como son porque la negrura siempre ha sido estigmatizada y no solo por el blanco, la complejidad histórica ha hecho que incluso entre los negros haya cierto recelo a mostrar la densidad de esa negrura, a esa oscuridad que siempre ha sido señalada.

Relación de obras.

SALA 2 - NEGRO: COLOR Y MATERIA		
	OBRA	AUTOR
1	Black star (2011)	Kerry James Marshall
2	Black star 2 (2012)	Kerry James Marshall
3	Untitled (beach towel) (2014)	Kerry James Marshall
4	Untitled (painters series) (2009)	Kerry James Marshall

5	Untitled (painters series) (2009)	Kerry James Marshall
6	Untitled (painters series) (2009)	Kerry James Marshall
7	Nude (Spotlight) (2009)	Kerry James Marshall
8	<i>The Uncertainty Principle</i> (2014)	Toyin Ojih Odutola
9	All these garlands prove nothing XII (2013)	Toyin Ojih Odutola
10	New Growth (Maebel) (2013)	Toyin Ojih Odutola
11	How much is a symbol worth? (2013)	Toyin Ojih Odutola
12	Lost boys AKA Black Johnny (1993)	Kerry James Marshall

Figura 13. Relación de obras y autores Sala 2 – “Negro: color y materia”.

Orden de las obras en la sala.

El recorrido comienza con dos obras fundamentales de K. J. Marshall, una de ellas se convierte en la imagen de la exposición, porque ambas recogen una parte fundamental de la esencia misma de las obras de esta sala: el negro como color y materia. El negro en los cuerpos, fundamentalmente en los rostros, de los personajes que inundan los lienzos de este espacio, en el que no es un color como tal, es la muestra de una identidad propia que ha sido solapada durante siglos, disfrazada, estereotipada y obligada a salir de un espacio común, era el *otro*. la crítica social y política de estos artistas, fundamentalmente de Marshall nos invita a compartir con él las siguientes obras que hablan específicamente de la condición y el suyo del color negro en la tradición pictórica fundamentalmente europea. Los personajes negros aparecen de niños como objeto de entretenimiento y de mayores como personas al servicio del blanco, ahora Marshall centra su foco en los artistas negros y en el uso del color como identidad.

La textura impresa en la piel de Toyin Odutola nos lleva por las últimas obras de la sala donde sus retratos, que cuestionan las identidades físicas y sociopolíticas de los negros en el espacio social y su representación en los retratos modernos y contemporáneos, hacen que dibuje figuras aisladas que se cargan de los mundos internos de sus personajes.

Texto en la sala.

La piel se convierte en manos de Kerry James Marshall y Toyin Ojih Odutola en color y materia gracias a las obras de esta sala. Ambos cuestionan las identidades físicas y sociopolíticas en la sociedad y cómo han sido representados a lo largo de la Historia del Arte.

Marshall, da la vuelta a la representación de la mujer negra en la Historia del Arte con unas propuestas donde la negritud es más intensa que nunca gracias al virtuosismo del trabajo de los distintos negros puros que utiliza en capas sutiles sobre figuras planas. La pintura de Odutola, más matérica, llena de incisiones, trazos, arañazos y textura que llenan sus dibujos gracias a las diferentes técnicas empleadas.

La piel negra se convierte aquí en la narración de las historias, personales que trascienden el soporte para convertirse en voz de la población negra.

SALA 3 – EL CUERPO COMO SOPORTE

Origen.

Los soportes tradicionales dentro de la historia hegemónica del arte no han variado demasiado; por eso, hubo que esperar al siglo XX para ver cómo los artistas utilizaban el cuerpo como soporte para sus creaciones, alejándose de la bidimensionalidad del lienzo y la falsa corporeidad creada en él.

El cuerpo como medio de expresión artístico no era una novedad real, las tribus primitivas lo utilizaron para manifestar su poder, su identidad, su diferencia. Esta idea fue olvidada y el arte se construyó lejos del cuerpo, creando un universo propio de materiales restringidos durante buena parte de su historia.

Pero el uso del cuerpo como medio y fin de los artistas de la diáspora negra da un paso más y completa este discurso. El cuerpo negro ha sido el objeto de demasiadas injusticias y ahora, generaciones después, se convierte en el soporte, el espacio en el que reivindicar su violación.

Relación de obras.

SALA 3- NEGRO: EL CUERPO COMO SOPORTE		
	OBRA	AUTOR
1	Static drift (2001)	Mwangi Hutter
2	Two Necklines (1989)	Lorna Simpson
3	C- Ration (1991)	Lorna Simpson
4	Transferences (2014)	Mwangi Hutter
5	Black Power (2008)	Hank Willis Thomas
6	Branded Head (2003)	Hank Willis Thomas
7	Scarred chest (2004)	Hank Willis Thomas
8	Twinshipping (2016)	Mwangi Hutter
9	Traces (Overcoming series) (2016)	Mwangi Hutter
10	In the House of My Father (1996-97)	Donald Rodney
11	videonstalación: Headskin (2005)	Mwangi Hutter

Figura 14. Relación de obras y autores Sala 3 – “El cuerpo como soporte”.

Orden de las obras en la sala.

En esta sala se exhiben once obras distribuidas en un solo espacio. La narración comienza con una serie de piezas que hacen reflexionar directamente al espectador, en clave conceptual, sobre las injusticias vividas por la comunidad negra, fundamentalmente entre los antepasados de los artistas que no olvidan la esclavitud. Son obras que se rigen por una sutil poesía y que invitan al espectador a dar un paso más para su comprensión.

Las siguientes obras hablan del orgullo negro, de la identidad que ha sido cosificada, mancillada y obligatoriamente ocultada. Estas obras dan paso a las últimas que siguen la misma línea donde se cuestiona la identidad, la pertenencia, el género, y se trabaja directamente en contacto con la piel, marcándola, iluminándola y poniéndola al servicio del discurso general.

Texto de la sala.

El cuerpo ha sido el objeto del cuadro durante toda la historia de la pintura, estos artistas proponen que además sea el soporte del hecho artístico.

Las fotografías que se presentan son el trabajo sobre el cuerpo de mujeres y hombres negros que cuestionan la identidad, la importancia del color, el alcance del colonialismo y la historia de la esclavitud y la resistencia.

Los artistas construyen su relato desde la identidad social y política a través de un lenguaje conceptual en algunos casos de denuncia, en otros de empoderamiento, pero que en cualquier caso caben todas las reivindicaciones culturales propias, esas que reclaman un espacio en la sociedad único.

SALA 4 - TROPIKOS

Origen.

La pluridisciplinariedad de la mayoría de los artistas contemporáneos hace que se incorporen al relato artístico diferentes soportes. El lenguaje audiovisual, por su poder narrativo, es uno de ellos y John Akomfrah es un especialista en este campo. Casi desde el principio de su carrera trabaja en él para repensar la historia, convertir en cuadros vivientes las escenas de un pasado del que no hay testimonio gráfico objetivo, pero cuya repercusión ha recorrido y sometido al mundo.

Tropikos se cuenta en clave poscolonialista, recreando el primer encuentro entre exploradores británicos y nativos africanos a través de escenas pausadas que invitan a la reflexión.

Relación de obras.

SALA 4 – VIDEOINSTALACIÓN <i>TROPIKOS</i>		
	OBRA	AUTOR
1	Tropikos (2016)	John Akomfrah

Figura 15. Relación de obras y autores Sala 4 – “Tropikos”.

SALA 5- BLANCA PROMESA.

Origen.

Los Ángeles, Chicago, 1960. Estos son los escenarios que Kerry James Marshall utiliza para su serie *Garden Project* y su obra *Past times*. Los problemas generados por el plan de urbanismo que incluía la construcción de viviendas sociales en puntos estratégicos de las ciudades para equiparar los servicios de las minorías y el desastre de su resultado son los temas de estas obras.

La promesa desde el gobierno que crearía lugares utópicos en estas ciudades no dio los resultados esperados y todo el desarrollo sirvió al artista para elaborar estas propuestas que beben de la influencia de la pintura tradicional occidental que conoció a través de los reconocidos maestros.

Marshall cuenta su experiencia, la que vivió y la que se vivió durante los Project, al modo de los grandes cuadros de historia que llenan los museos de todo el mundo, pero que solo cuentan la que vivieron los blancos. Ahora es él el narrador y su realidad es compartida a través de grandes murales llenos de crítica e ironía.

Relación de obras.

SALA 5 – BLANCA PROMESA.		
	OBRA	AUTOR
1	Garden Project: Many mansions (1994)	Kerry James Marshall
2	Garden Project: Better homes, better gardens (1994)	Kerry James Marshall
3	Garden Project: Watts 1963 (1994)	Kerry James Marshall
4	Past times (1997)	Kerry James Marshall

Figura 16. Relación de obras y autores Sala 5 – “Blanca Promesa”.

Orden de obras en la sala.

Las cuatro obras de esta sala se organizan de forma homogénea, a pesar de pertenecer a dos series distintas. Es precisamente en esos años que diferencian *Past times* de las tres obras pertenecientes a *Garden Project* donde estas últimas ganan el peso que aporta el paso de los años, a la vez que la primera empieza con fuerza su camino en el mundo del arte.

Por tanto, las obras se enfrentan en sendas paredes con una idea general de conjunto y la aclaración textual correspondiente en el tercer paramento de la sala.

Texto en sala.

La producción de la serie *Garden Project* fue un punto de inflexión en la carrera de K. J. Marshall, a él se suma *Past times*. La intención de reproducir el formato y la composición de las grandes pinturas de historia de autores europeos conducen al artista a una narrativa compositiva compleja, llena de excesos, pero también de realidad, de esa historia *otra* que no fue recreada y que él compone para reconstruir la historia negra olvidada.

El gobierno trazó un plan de edificación de viviendas sociales en Los Ángeles y Chicago para equiparar derechos y oportunidades, pero los resultados fueron nefastos. La voz de Kerry James Marshall se levanta como cronista de la realidad social, como testimonio en primera persona del conflicto que se generó cuando se produjo el choque entre las utopías prometidas y las realidades resultantes de un proyecto con voluntades, pero a la sombra de una legislación ineficaz y una sociedad no preparada.

SALA 6 – DESDE DENTRO.

Origen.

La fotografía como documento gráfico se viste de cotidianeidad y verdad en manos de Carrie Mae Weems. Su trabajo pausado se carga de la realidad de la convivencia de las mujeres y hombres y con su entorno, de los estereotipos asociados, de la historia manipulada y de la necesidad de arrojar luz sobre los lugares oscuros que ocultaron a la población negra de los objetivos y de los museos.

Las dos series de fotografías, de temáticas aparentemente distinta, se relacionan entre sí a través de un lenguaje único que la autora crea para dar a luz un espacio común en el que la crítica se relaciona con la historia general, la del arte en particular y la individualidad de cada individuo en relación con su entorno inmediato.

Relación obras.

Se han elegido dos series de fotografías de la artista Carrie Mae Weems.

SALA 6 – DESDE DENTRO		
	OBRA	AUTOR
1	From the kitchen table (1990)	Carrie Mae Weems
2	Not Manet's Type (1997)	Carrie Mae Weems

Figura 17. Relación de obras y autores Sala 6 – “Desde dentro”.

Orden de las obras en la sala.

Esta pequeña sala la ocupan dos series de fotografías que la autora hace con una diferencia de siete años. En esta ocasión cada grupo de imágenes se configuran en el espacio a modo de collage enfrentándose en sendas paredes.

Texto en sala.

El objetivo de Carrie Mae Weems se centra en esta muestra en la intimidad que se da en lo cotidiano para dar luz a críticas que atraviesan lo personal con gran impacto. La raza, el género, los estereotipos, las relaciones, la intimidad, la jerarquía, la construcción historiográfica del arte y de la sociedad: son los temas que la artista consigue captar desde su cámara.

Poniéndose ella como protagonista de sus fotografías, Weems construye relatos a través de imágenes escenificadas que se convierten en atemporales por la actualidad de lo retratado.

SALA 7 – ESPACIOS

Origen.

El museo: templo al servicio de la comunidad que aglutina el conocimiento artístico universal para muchos; templo donde se cuentan verdades a medias para otros. En cualquier caso, los museos tienen una misión que se concentra, cada día más, en hacer una revisión de sí mismos como instituciones al servicio de todos, con un mayor compromiso social y desde una visión integradora con los grupos minoritarios.

Desde un punto de vista revisionista, Carrie Mae Weems critica el espacio destinado a artistas masculinos europeos blancos, perdiéndose una amplia gama de experiencias e historias que quedan en el olvido. Con un discurso poético, la artista desvela sus protestas invitando al espectador a hacer las propias para dar cuenta de la injusticia ante esa historia construida que borra a las otras historias.

Relación de obras.

SALA 7- LOS ESPACIOS DE LA NEGRITUD		
	OBRA	AUTOR
1	Museums (2006)	Carrie Mae Weems

Figura 18. Relación de obras y autores Sala 7 – “Los espacios de la negritud”.

Orden de las obras en sala.

Se destina esta última sala del recorrido a obras de gran formato que resumen una parte esencial del sentido de la exposición, aquella que pone sobre la mesa la ausencia de representación de artistas negros en las grandes instituciones museísticas del mundo, especialmente en Europa.

Se seleccionan cinco de las seis obras que componen esta serie *Museums*, dividiéndolas entre las cuatro paredes que forman la sala de modo que se potencie la soledad de la que hace gala la figura que se presenta en las fotografías.

Texto en sala.

La lírica de Carrie Mae Weems viaja en forma de susurro a través de esta serie de fotografías en blanco y negro. En ellas juega con el contraste de color, la escala y el símbolo para acercarse al espectador e invitarlo a participar en la obra.

La artista propone la reflexión acerca del significado de los museos como lugares que cuentan solo la historia que sus artistas masculinos y blancos, en forma de invitación para repensar esta definición y valorar así la injusticia a la que los artistas negros se han visto sometidos por no haber sido inscritos en esa historia.

III. CICLO DE CINE.

A pesar de la riqueza, y cada vez mayor calidad de la producción cinematográfica bajo la autoría de directoras y directores de cine africano, los resultados llegan escasamente a la mayoría de las salas del mundo.

La variedad de temas y estilos de la realidad audiovisual africana y de su diáspora, unida a más de sesenta años de trayectoria, no parecen ser razones de peso para que las salas de cine convencional incluyan estos trabajos en su programación habitual. Para revertir este proceso es necesario que el público demande estas películas, y para ello ha de conocerlas. Son trabajos que retratan ese otro lado que no se conoce: el que la industria, la literatura o el arte, que la industria convencional no ha recogido. Este es un cine alejado de los estereotipos africanos, porque los trabajos seleccionados se centran en reflejar el crisol de culturas y tradiciones que conviven en un vasto territorio como el africano, con la particularidad de cada país que lo forma.

La convocatoria se lanzará para abril del 2021, mes en el que se programará una sesión de cine y conferencia semanal. Este ciclo de cine tiene como objetivo principal dar una visibilidad más equilibrada a la producción cinematográfica de artistas africanos que viven dentro y fuera del continente que retratan personajes e historias que remueven a la crítica política, social y económica desde diferentes lugares. Se hace una apuesta por los temas sociales contados en primera persona por las y los protagonistas, en las que la particularidad del continente africano convierte a estos trabajos en especiales, así como en la excusa para la reivindicación de la lucha a favor de los derechos sociales y civiles, contra la discriminación y por la inclusión.

Cada una de las jornadas está delimitada temáticamente, de tal forma que exposición y cine se vinculan a través de temas transversales comunes a ambas disciplinas.

	Contextos
	Película: <i>I'm not your Negro</i> (No soy tu Negro).
	Director: Raoul Peck.
	Año: 2016.
	Duración: 1h 33min

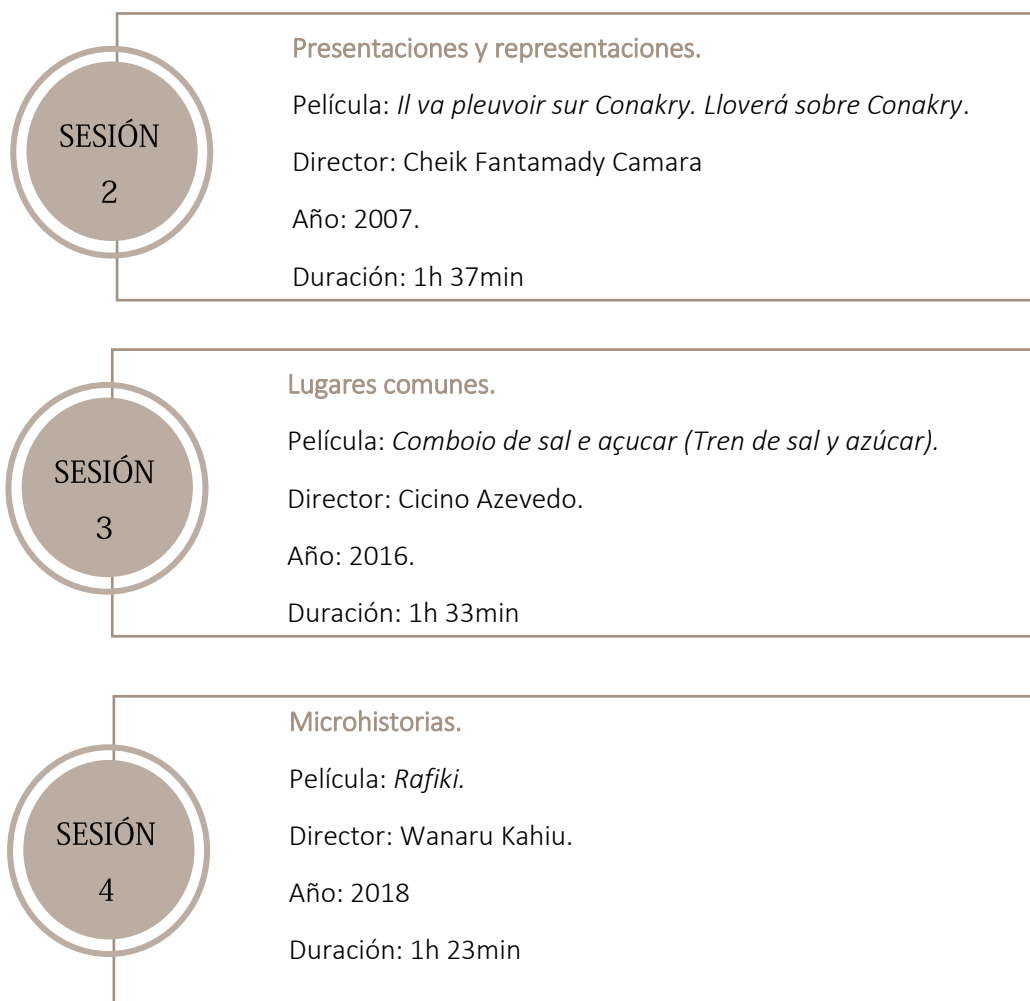


Figura 19. Esquemas sobre los cuatro bloques de las proyecciones de cine.

SESI3N 1 | CONTEXTOS.

La pel3cula elegida para abrir el ciclo de cine es *I'm not your Negro*. Este trabajo documental dirigido por Raoul Peck toma prestadas las declaraciones que uno de los grandes portavoces de la poblaci3n negra, James Baldwin, hace a lo largo de su vida como activista para la consecuci3n de los derechos civiles de la poblaci3n afroamericana. La voz de Baldwin, tomada de grabaciones, se fusiona con la de Samuel L. Jackson que completa la narraci3n, recogiendo textualmente lo que J. Baldwin pone por escrito en un libro inacabado en el que narra la historia de Am3rica a trav3s de los asesinatos de sus tres grandes amigos: Martin Luther King, Malcolm X y Medgar Evers.

El fondo del filme se fusionan las intervenciones p3blicas de Baldwin con im3genes de altercados vividos durante los a3os 60 y 70. El director pone en un contexto hist3rico el inicio del cine y la

fotografía como espectáculo de masas y avanza hasta la actualidad del negro en América. Para ello trabaja la sedimentación de la propia historia negra en relación con la hegemónica blanca.

SESIÓN 2 | PRESENTACIONES Y REPRESENTACIONES.

La lucha contra las creencias limitantes y los estereotipos no se da solo contra la visión extranjera, sino que en muchos países africanos persisten tradiciones ancestrales que determinan el destino de las comunidades que se generan a su alrededor. El repliegue sobre sí mismo de determinadas colectividades impide la apertura a nuevos modos de vida y conocimiento, a la posibilidad de elegir, de ser dueño de su propio destino.

En medio de estas aguas se mantiene a flote la historia de amor de los protagonistas de *// va pleuvir sur Conakry*, dirigida por el guineano Cheik Fantamady Camara, que une la vida de dos personajes: NBB y Kesso. El primero, caricaturista político en un periódico liberal e hijo del guardián de la tradición ancestral de su poblado, que desea que su hijo siga su destino como imán en Arabia Saudí, se enamora de la hija de su jefe. La historia de amor es el vehículo que lleva al espectador por esta dualidad del deber y el querer, del respeto a la tradición y el derecho a decidir un destino diferente.

SESIÓN 3 | LUGARES COMUNES.

Un tren, viajeros que suben y bajan, cada uno cargado con su propia(s) historia(s), un destino a veces incierto, con una mochila llena de todo tipo de sentimientos. Cada uno con una cultura, una vida ya vivida y otra por delante. Esta es la premisa de la que el director Licinio Azevedo parte para escribir y rodar esta película ambientada en 1989 tras la Guerra Civil que arrasó Mozambique. *Comboio de sal e açúcar* es una metáfora de la vida en la que una línea de tren separa la vida de la muerte, donde se mezclan las risas con las balas, y solo la venta de sacos de sal y azúcar se convierte en el futuro de sus protagonistas. Historias pequeñas, particulares, conforman esos lugares comunes con los que el espectador se identifica y alrededor de ellas giran las historias particulares de los personajes.

Es una crítica a la política y una apuesta por la solidaridad ciudadana, una lucha por los derechos y un canto a la vida. Nacimiento, vida, hambre, amor, guerra, colaboración, y esperanza en un ambiente hostil son los argumentos por los que apuestan en esta película.

SESIÓN 4 | MICROHISTORIAS.

Rafiki cuenta una historia que por su naturaleza no tiene ninguna particularidad, el escenario no debiera condicionarla; sin embargo, la relación entre Zena y Ziki mezcla las diferencias entre clases sociales, el amor homosexual, la transición hacia una vida adulta y las miradas de los vecinos, amigos, conocidos y familiares a esta situación que se da en Nairobi.

Wanaru Kahu ha querido rodar una crítica a la sociedad, a la política, a los estereotipos, a la homofobia, también al clasismo; pero también es un canto a la ilusión, a la libertad, al amor entre personas independientemente de su género, de la sociedad en la que viven y de las miradas indiscretas.

IV. CICLO DE CONFERENCIAS.

El proyecto se completa con un ciclo de conferencias en las que profesionales de diferentes sectores expondrán, desde su experiencia, asuntos relacionados con el continente africano, la diáspora negra, y otros temas transversales comunes a la realidad africana o asimilable a ella. Las conferencias permitirán profundizar en el conocimiento y visualización de estas problemáticas y serán la antesala a la proyección de las películas.

Se han seleccionado ponentes que pertenecen a sectores distintos de la cultura, no encasillándose ninguna de ellas en un terreno concreto, sino que sus carreras fluyen por diferentes ámbitos que les permiten tener una visión amplia de las diferentes situaciones que tratan.

SESIÓN 1. CONTEXTOS.

Ponente: Beatriz Leal Riesco, programadora independiente especializada en arte y cine contemporáneos.

Título de la ponencia: ***Las voces de los derechos civiles en Estados Unidos y Sudáfrica.***

En esta intervención, Beatriz pondrá nombre, voz y cara a las grandes personalidades afroamericanas que lucharon por la consecución de los derechos civiles de la población negra, centrándose fundamentalmente en los años sesenta y setenta. Estas voces pertenecieron a mujeres y hombres de diferentes disciplinas, desde la música, a los deportes, pasando por el cine, la política, el arte o la literatura.

Beatriz Leal Riesco es investigadora, docente, crítica de arte y comisaria independiente. Este perfil profesional la llevó a recorrer el mundo y actualmente vive entre España y Estados Unidos. Aquí y allí organiza festivales de cine africano, cursos y conferencias. compagina esta actividad con la participación en *Okayafrica* como crítica de cine; en *África no es un país*, blog del diario El País; colaboraciones en *Rebelión*, *Africaneando* y *Buala*.

Figura 20. Ficha sesión 1- “Las voces de los derechos civiles en Estados Unidos y Sudáfrica”.

SESIÓN 2. PRESENTACIONES Y REPRESENTACIONES.

Ponente: Fátima Djarra Sani. Activista contra la ablación genital.

Título de la ponencia: ***Tradiciones que matan.***

Fátima trabaja como mediadora intercultural para Médicos del Mundo ante la comunidad africana. Es autora de un libro, *Indomable: de la mutilación a la vida*, en el que cuenta su experiencia como mutilada genital desde los cuatro años, cuando su familia, siguiendo la tradición de su tribu guineana, decidió someterla a este proceso. Entre sus objetivos principales está la lucha contra esta práctica, así como el empoderamiento de las mujeres africanas para lograr su visibilidad. Participó en la redacción del protocolo para la prevención y actuación ante la mutilación genital femenina aprobado en 2013 por el gobierno de Navarra, donde vive desde 2008.

Fátima acercará el peligro de las tradiciones ancestrales cuando estas entran en conflicto con la integridad física o la libertad de las personas.

SESIÓN 3. LUGARES COMUNES

Ponente: Judith Prat. Periodista.

Título de la ponencia: **Las imágenes del conflicto.**

Encontró en la imagen la capacidad de contar historias, y a eso se dedica Judith tras licenciarse en derecho y formarse en fotografía documental y fotoperiodismo. Fueron sus viajes a África, América Latina y Oriente Medio los que le revelaron esas realidades no visibles y la capacidad de la fotografía de hacer de esas historias personales, anónimas, espejos en los que se ha de mirar la sociedad.

A través de sus fotorreportajes, Judith hablará de esos lugares comunes que se generan dentro de cada individualidad.

Figura 22. Ficha sesión 3- “Las imágenes del conflicto”.

SESIÓN 4. MICROHISTORIAS.

Ponente: Brigitte Vasallo. Escritora.

Título de la ponencia: **Microhistorias.**

Brigitte es activista antirracista, feminista y LGTBI. Especialmente conocida por su crítica a la islamofobia de género y el homonacionalismo, se dedica a investigar sobre estas cuestiones con una participación muy activa en foros de debate relacionados con el arco abanico de temas que defiende.

Brigitte abrirá una ventana para los derechos de libertad sexual, un discurso tremendamente en el que ella ha trabajado y sigue haciéndolo, y específicamente en homonacionalismo.

Figura 23. *Ficha sesión 4- "Microhistorias".*

V. PLAN DE COMUNICACIÓN

- Contextualización.
- Objetivos.
- El público.
- El mensaje y la estrategia.
- Acciones
- Calendario de medios.

CONTEXTUALIZACIÓN

Análisis del entorno.

Lugo es una ciudad pequeña, pero si la consideramos una parte de un conjunto, pasa a entenderse como una pieza más del puzzle de una provincia rica en patrimonio artístico y etnográfico que alberga diversos centros de exposiciones y museos: ese es el entorno que se tendrá en cuenta en el análisis y diseño del plan de comunicación para este proyecto. En el siguiente cuadro se presenta un esquema general de cuáles son las entidades – públicas y privadas-, que organizan exposiciones en la provincia.

Galería La Catedral	Son dos espacios privados donde se exhiben colecciones de autores gallegos de diferentes épocas y estilos, aunque predomina sobre todo el paisaje en acuarela.
NovaRúa Arte.	
Museo Provincial de Lugo.	Dependiente de la Diputación Provincial, alberga una colección extensa que abarca desde piezas arqueológicas a obras del siglo XX. Entre sus exposiciones temporales puede verse obra gráfica, escultórica y artística contemporánea. En esta categoría están, entre otros, el Museo Etnográfico de A Fonsagrada, el Museo-Fortaleza de San Paio de Narla o el Museo Etnográfico Municipal de Quiroga
Museos arqueológicos.	Se resumen bajo este epígrafe todos aquellos centros de exposición cuyo fondo se basa en restos arqueológicos de distintas etapas de la historia y prehistoria, desde A Casa do Saber al Museo de Prehistoria de Villalba, A Casa dos Mosaicos o la propia Necrópolis de San Roque.
Sala de exposiciones de la Diputación provincial.	Coordinada por la Diputación de Lugo organiza exposiciones variadas.
Museo Interactivo Cidade de Lugo.	Es un museo centrado en la ciudad y en el Arte que se genera con ella como tema.
Centro cultural O vello Cárcere.	Es un edificio multidisciplinar en el que se programan eventos de distinta naturaleza, desde pequeñas obras dramatizadas, conciertos de poco aforo, exposiciones en las salas de las plantas

	superiores cuya temática pueda adaptarse a los espacios y otras reuniones en un pequeño auditorio.
Museos etnográficos.	Aquí se incluyen los distintos museos que recogen las tradiciones de la provincia cuyas colecciones son más estáticas.
La Ferretería. Eventos&Co.	Es un proyecto de corta trayectoria, pero se ha sabido abrir un hueco ofreciendo un espacio agradable que organiza exposiciones pequeñas de artistas contemporáneos.
Museo do mar.	Dependiente de la Diputación Provincial, es uno de los cuatro museos que forma la Red Provincial, que ubicado en San Cibrao, está dedicado enteramente al mar, uniendo los distintos trabajos Artesanales vinculados a la pesca, la construcción de embarcaciones y de útiles navales.
Museo-Fortaleza de San Paio de Narla.	Junto con el anterior, forma parte de la Red Museística Provincial y tiene un marcado carácter etnográfico. Al valor del edificio se le suma la colección de aperos de labranza, armas, una carroza, mobiliario, etc.
Museo- Pazo de Tor.	Es una casa museo del linaje de los Garza cuya última heredera dejó en herencia a la Diputación. La vida doméstica de la nobleza gallega es el tema de su colección.
Museos de Artesanía.	Se incluyen aquí todos los museos de oficios artísticos relacionados con la Artesanía, desde cestería a cerámica, que se centran en el propio oficio y sus medios. Ejemplos de esta categoría son: el Centro de Artesanía de Lugo o el Museo Histórico de Sargadelos.
Afundación	La sede Afundación en Lugo cuenta con un amplio espacio expositivo adaptable, dividido en dos salas.

Figura 24. Relación de sedes de exposición en la provincia de Lugo.

De los datos de la tabla se puede concluir que la mayoría de los espacios destinados al Arte en la provincia guardan relación a artistas gallegos, aunque el Museo Provincial de Lugo y la sede de Afundación sí programan artistas nacionales e internacionales. El Arte Contemporáneo no es el preferido para exponer, pues la mayoría de las instituciones se centran en Artes o Artesanías específicas de la comunidad gallega que guardan más relación con la Antropología o los oficios

artísticos, algo natural por la propia configuración de la provincia de Lugo donde el legado del pueblo romano la convierte en ejemplo singular.

En general, Lugo no está dentro del circuito de referencia para albergar Arte Contemporáneo internacional. Dentro de la comunidad tampoco es destacable la presencia de este tipo de Arte, pues son Santiago de Compostela con el Centro Galego de Arte Contemporáneo y el Museo de Arte Contemporáneo de Vigo, los dos edificios que se destinan únicamente a este sector. Si bien es cierto que la naturaleza del programa cultural de Afundación, y su proyección por la comunidad gallega se adapta a todo tipo de Artes plásticas y gráficas.

Análisis DAFO del proyecto.

DEBILIDADES	AMENAZAS
▪ Un presupuesto elevado. ▪ La apuesta por una ciudad pequeña. ▪ Falta de experiencia en la gestión de Arte internacional.	▪ Reducción de las subvenciones estatales. ▪ Otras ofertas culturales. ▪ Pérdida de espectadores como consecuencia de la crisis económica. ▪ Falta de confianza de las organizaciones privadas para el aporte de patrocinios.
FORTALEZAS	OPORTUNIDADES
▪ Exposición pionera en España en cuanto al número y calidad de las piezas de las y los artistas convocados. ▪ La asistencia de personalidades reconocidas y reconocibles para las conferencias. ▪ Un programa de cine con películas de gran proyección dentro del sector. ▪ El avance de los estudios raciales y africanos en el contexto teórico general. ▪ La buena fusión de las tres actividades presentadas.	▪ Uso de redes sociales y soportes web para la difusión del evento y de los contenidos. ▪ Escasa competencia dentro de la ciudad, incluso de la comunidad, de una oferta cultural similar. ▪ Generar un material teórico y práctico sobre el que poder trabajar en investigaciones futuras. ▪ Descentralización de las actividades culturales importantes fuera de las grandes instituciones hegemónicas. ▪ Creación de nuevos públicos.

▪ Posibilidad de proyección del modelo a otras comunidades o ciudades dentro de Galicia.	
--	--

Figura 25. *Análisis de debilidades, amenazas, fortalezas y oportunidades del proyecto.*

OBJETIVOS.

Objetivo general.

El objetivo general es promover las actividades que se han diseñado en relación con el Arte Contemporáneo de los artistas de la diáspora negra dentro de las Artes plásticas y el cine; así como compartir el conocimiento acerca de la red teórica, y evidentemente social y política, que forman la base de esta realidad artística.

Objetivos específicos.

- Celebrar en la provincia de Lugo un modelo global de consumir Arte, donde contexto y materia tengan su espacio.
- Crear un vínculo entre el espectador, la obra y su contexto específico, de una forma muy intuitiva.
- Despertar la curiosidad de sectores de la población que, no siendo público objetivo directo, sí entren a formar parte de este tras la estrategia de comunicación.
- Posicionar a la ciudad como una posible parada dentro de un circuito gallego de referencia del Arte Contemporáneo, siendo esta la primera de otras tantas exposiciones posibles.
- Conseguir que al menos dos periódicos de tirada nacional se hagan eco del evento.
- Conseguir un nuevo público dando a conocer el proyecto de una forma directa para todos los sectores.

EL PÚBLICO.

Según el Anuario de Estadísticas Culturales en la encuesta de *Hábitos y Prácticas Culturales* realizada por el MECD en 2016 (última fecha de la encuesta) el número de visitantes a exposiciones en Galicia durante el año 2015 fue de un 24,8% de la población, ocupando el octavo puesto en la lista del total de comunidades. Dentro de este porcentaje, la diferenciación por sexos

es insignificante; por lo tanto, irrelevante para este análisis. Sí cabe destacar que son las chicas y chicos de entre 15 y 19 años el grupo que más visita exposiciones en la comunidad.

Una vez conocidos estos datos iniciales es importante saber qué dice la encuesta sobre las razones que llevan a estos grupos a hacer uso de este servicio cultural. La razón común para todos los rangos de edad es: el ocio o entretenimiento, siendo la motivación educativa solo un 30% de la representación en el total de personas de entre 15 y 24 años. Según el nivel de estudios, las mujeres y hombres con titulación universitaria son, con mucha diferencia (un 24% dentro del porcentaje total de personas que asisten a museos en la comunidad), los que más asisten a exposiciones.

Teniendo en cuenta que las exposiciones no son la prioridad entre las vecinas y vecinos de Galicia, cabe preguntarse el porqué de esta no asistencia. A través de esta misma encuesta se pueden encontrar las tres razones principales:

- No tienen tiempo (27,8% del colectivo).
- No tiene interés (23,4% del colectivo).
- Hay poca oferta en mi zona (21,4% del colectivo).

La falta de tiempo para desplazarse a las instituciones de exposición no se suple con los recursos online que ofrecen los museos pues tan solo 6,7% del colectivo general, siendo en Galicia el 5,8% de personas que hacen uso de esta posibilidad. Los datos económicos no arrojan más luz a la investigación, pues los porcentajes se dividen sin grandes diferencias, aunque el sector que más visita exposiciones es el de los estudiantes, lo que no hace sino apoyar a la falta de tiempo como causa para que el resto de los grupos no puedan asistir. Siguen las personas trabajadoras y a partir de esa categoría los porcentajes se dividen entre los parados, jubilados y otros.

Las cifras son desoladoras porque la experiencia artística está muy lejos de las elecciones de la mayoría de población. Es difícil sacar conclusiones exactas del porqué de la asistencia, o no, a las exposiciones, pero lo que sí se puede deducir es que los medios digitales son todavía una forma lejana de consumir Arte, aunque el grupo más fuerte de asistencia a estos eventos sea el mismo que utiliza internet en todo momento de su día a día.

La falta de tiempo es una constante para todas las actividades culturales, pues la dinámica en la que se mueve la sociedad actual impide sacar tiempo para el ocio, y dentro de este, se discrimina al arte en negativo. Pero la falta de interés y la falta de oferta en Galicia sí son uno de los puntos clave para prestar atención. Uno y otro van de la mano, porque ante la falta de una oferta atractiva, no se despierta el interés que alerta de lo que está pasando en nuestra ciudad o en alguna ciudad cercana.

Consideramos el Arte como una herramienta fantástica para el aprendizaje de la historia pasada, reciente y sobre todo de la actualidad. Es por eso por lo que esta campaña de comunicación pretende brindar un producto atractivo para ese público objetivo, pero también abrir una ventana de posibilidades para aquellos que no frecuentan exposiciones por la desidia implícita en la pobre programación cultural en Galicia, o por la propia desinformación.

Si la concepción del proyecto es global, el público también debe serlo. Lo único, aunque más importante, que debe adaptarse es el contenido del mensaje, cómo comunicarse con cada grupo de público. Un primer paso es distinguir cuáles son los grupos que entrarían dentro de este proyecto:

- Adolescentes con edades comprendidas entre los 14 y 17 años.
- Jóvenes.
- Adultos.
- Profesionales del sector o sectores relacionados.

Teniendo en cuenta todos estos datos, el público objetivo de este proyecto son las personas de entre 15 y 24 años, estudiantes, sobre todo con titulaciones universitarias. Los grupos *jóvenes* y *adultos* son demasiado generales para un programa de comunicación, pero se utilizan a sabiendas. Si este proyecto se plantea teniendo en cuenta únicamente las estrategias de marketing, se continuará contribuyendo a que determinados mensajes que pueden acercar a otras personas *no* objetivas se sigan perdiendo, y esa es una oportunidad que no debe escaparse. Por eso, se hace una apuesta alta con un plan de comunicación con el objetivo de llegar a todos los sectores de la población determinados líneas arriba, donde se atenderá al público objetivo del proyecto, pero también busca hacerse oír entre el resto.

Importa la edad a la que nos queremos dirigir, pero también los medios que cada sector utiliza para informarse. Hoy en día un medio común a todos son las redes sociales y los recursos web. Esta forma de información directa, rápida y selectiva es utilizada desde adolescentes a adultos-mayores, por lo que debe tenerse en cuenta. De forma más específica, la prensa digital y la prensa escrita son un medio más de información para jóvenes y adultos/profesionales, respetivamente. Además, este grupo, a diferencia del primero, es usuario de radio; por lo tanto, es un rasgo determinante para su posterior difusión. El grupo de adolescentes utiliza fundamentalmente las redes sociales para informarse, fundamentalmente YouTube, Facebook e Instagram y casi en exclusiva. Mientras que los jóvenes lo complementan con otros recursos web y prensa escrita.

EL MENSAJE Y LA ESTRATEGIA.

Un mensaje único no sirve para toda la audiencia, menos cuando tenemos una diferencia sustancial de edad, como en el caso que nos ocupa. En este apartado se recogen las estrategias de comunicación y el mensaje que ha de marcarse para cada uno de los sectores de población. Es importante diferenciar entre el mensaje que recibirán *in situ* los que participen de las actividades, a los mensajes que se hacen online u offline.

Dentro del primer supuesto, se encuentra la definición de mensaje para la exposición. Para esta actividad hay dos tipos de mensaje: el escrito y gráfico (la narración que establece la propia disposición de las piezas), y un servicio que se puede ofrecer *in situ* con visita guiada por las piezas más destacadas de la exposición (solicitando cita con antelación) y que se destinaría a dos de los sectores principales: los adolescentes (en visitas organizadas desde los centros de estudio) y adultos que así lo soliciten.

Comunicación en sala.

El discurso general de la exposición coincide con la comunicación entre la esta y el público. La división de la muestra en siete salas con un título específico determina el discurso. El material escrito también forma parte del mensaje directo, pues a la entrada de cada sala, un texto resume lo que el visitante se va a encontrar. Estos textos están redactados para que todos los públicos puedan entender lo que allí se expone. Se utiliza un lenguaje claro, siempre con rigor, pero adaptado a aquellos que pueden tener más conocimientos sobre Arte o Historia y a aquellos que se acercan curiosos. En cualquiera de los supuestos, los textos ejercen de herramientas eficaces y de vínculo directo entre la comisaria y los visitantes.

Visitas guiadas.

Exposición	<u>Qué contar</u>	<u>Cómo contarlo</u>
Adolescentes (14-17 años)	Centrarse en la idea del Arte como un posible filtro a través del que ver la Historia, por ser su muestra fiel reflejo de la sociedad que habita el momento sobre el que ponemos atención.	Utilizar un lenguaje adecuado a la edad, comprensible, pero dejando claros los conceptos de: identidad, raza, colonialismo y derechos civiles de los

	El racismo como forma de vida durante siglos que solo se ha aliviado, pero no eliminado. Explicación breve, pero concisa y rigurosa sobre el porqué de la división de las salas bajo esos epígrafes incorporando lo social y lo artístico a modo de pinceladas.	negros para que entiendan el motivo de las pinturas.
Jóvenes	Partiendo de los mismos puntos que para los adolescentes, se les suma: Adentrarse en el mundo de la pintura como materia. Marcar la diferencia entre los distintos artistas de la muestra y lo que esa forma de expresión imprime en la narrativa general. Evidenciar el uso de la pintura para la reivindicación social, como voz de la sociedad que se puede revelar contra las imposiciones y la política. Plantear el panorama artístico general y la exclusión del negro como sujeto y objeto de la pintura hegemónica.	El gesto en pintura o los elementos de una fotografía no son arbitrarios, funcionan como una parte más del discurso. Es importante utilizar términos artísticos generales correctos: pintura por capas, las diferentes técnicas o materiales, escalas, tonos, etc. Se debe utilizar un lenguaje claro, y un discurso ágil, evitando contextos muy generales para centrarse en la muestra. Para introducir la parte puramente artística, ha de utilizarse la comparación para que los menos conocedores de la Historia del Arte puedan entender las diferencias entre, por ejemplo, pintura abstracta y figurativa sin necesidad de aportar una carga teórica fuerte al discurso.
Adultos	Ambos grupos están capacitados para entender el contexto histórico y la necesidad política de este tipo de Arte. Se debe completar la exposición con las particularidades de cada uno de los	Utilizar un lenguaje riguroso tanto de conceptos artísticos como políticos o sociales, aunque sin dejar de utilizar un discurso ágil que facilite la comprensión
Profesionales		

	artistas que puedan hacer más comprensible su obra. Hacer hincapié en los títulos y contenidos de cada sala, así como en todo el contexto social que queda reflejado en las obras. Ha de incluirse necesariamente el contexto político y social en el que las obras han sido creadas.	y ayude a favorecer la dinámica de grupo.
--	--	---

Figura 26. Guía de comunicación para las visitas en sala.

Comunicación para la difusión.

La difusión del proyecto se hará en dos bloques. Por un lado, la exposición, que tiene una duración de tres meses; y por otro, el ciclo de conferencias y cine que se concentrará en cuatro sesiones distribuidas a lo largo de un mes.

EXPOSICIÓN	<u>El mensaje</u>	<u>Mediante qué canal</u>
Adolescentes	La oportunidad única de poder obras internacionales. El Arte como modo de expresión.	Redes sociales. Información a través de los centros de estudio.
Jóvenes	Oportunidad para descubrir la capacidad de la pintura como medio transmisor de la realidad social y política. El Arte como modo de expresión.	Redes sociales. Información a través de los centros de estudio. Prensa.
Adultos	El discurso de los artistas contemporáneos de la diáspora negra africana que viviendo en diferentes pates del mundo plantean los temas de identidad, raza, género y derechos civiles de la población negra en relación con la propia historia del Arte y a la historia política y social a partir de los años 60 del siglo X.	Redes sociales.
Profesionales		Prensa. Radio. Revistas especializadas. Foros especializados.

		Cartelería.
		Oficina de turismo.

Figura 27. Guía de comunicación para la difusión del evento.

Conferencias y cine	<u>Qué contar</u>	<u>Mediante qué canal</u>
Jóvenes	Oportunidad para conocer otras realidades a partir del cine africano.	Redes sociales.
	Entender cómo se pueden construir relatos desde la Historia que funcionan en la actualidad.	Información a través de los centros de estudio.
	Cómo los sentimientos y las situaciones sociales de injusticia, desigualdad, intolerancia o discriminación son universales. Las historias lejanas se vuelven cercanas, independientemente de la nacionalidad de los protagonistas. El cine es un vehículo fabuloso para hacer esto posible.	Redes sociales.
	Conocer el testimonio en primera persona, o como voz, de los ponentes que posicionan en el territorio más cercano otras realidades que todos debemos conocer.	Información a través de los centros de estudio. Prensa.
Adultos	Se amplían los conocimientos generales de cine a través de una industria todavía pequeña, pero que por su lucha contra los medios y contra sí mismos, ha conseguido despegar.	Redes sociales. Prensa. Radio. Revistas especializadas.
Profesionales	A través de las ponencias, el espectador encuentra un cuerpo teórico que sostiene el discurso general, que por su condición profesional puede ampliar, profundizando más en el tema.	Foros especializados. Cartelería.

Figura 28. Guía de comunicación para la difusión de los ciclos de conferencias y cine según sector de población.

ACCIONES

Asumiendo el uso extendido de las redes sociales, e internet en general, como medio de información a todos los niveles, los canales de distribución para distribuir los contenidos de este proyecto se dividirán en:

Contenido básico.

Folleto informativo sobre la exposición	contiene un breve resumen del contenido de la exposición, haciendo hincapié en los datos más importantes y las obras más destacables. Se enviarán a: - Campus universitarios gallegos (ejemplares físicos). - Oficinas principales de las cuatro provincias (ejemplares físicos). - Institutos públicos de Galicia (vía mail). - Escuelas de Artes y Superiores de Diseño de Galicia. - Oficina de turismo de Lugo.
Dossier para la prensa	Se enviará un dossier a la redacción de los periódicos locales de las cuatro provincias gallegas, así como a los dos grandes periódicos de tirada nacional.
Dossier para divulgar las jornadas de conferencia y cine.	Se enviará a las mismas instituciones que los folletos de exposición, pero por correo electrónico. En la página web también habrá un enlace con un descargable con este contenido.
Cuñas radiofónicas.	En medios locales y conexiones territoriales desde un mes antes del inicio de la exposición.
Publicidad en prensa.	Media página de publicidad en el periódico local, una semana antes de la inauguración de la exposición.
Rueda de prensa.	Se convocarán a los medios de comunicación el día de la inauguración de la exposición. Asistirán también las personalidades destacables que tienen que ver con la financiación del evento.
Cartelería	Se colocarán carteles en diferentes puntos de la ciudad con información sobre la exposición y los ciclos de conferencias y cine.

	Esta publicidad se mantendrá los tres meses de duración del proyecto.
Página web.	Se utilizará una sección dentro de la página web de Afundación en el apartado de cultura. se centralizará la información relativa a la exposición, el ciclo de conferencias y el de cine, utilizando material gráfico, audiovisual y textual.
Marquesinas de autobuses y paneles en autobuses.	Utilizaríamos los autobuses urbanos y las marquesinas de autobús para promocionar el proyecto durante los tres meses de duración.

Figura 29. Esquema de acciones para la publicidad del evento.

Redes sociales.

YouTube	Sería importante dentro del canal de Afundación tiene en esta red social, incluir contenido propio de la exposición. En este caso, sería interesante crear pequeñas píldoras que incluyesen: la preparación de la sala de exposición; el traslado/llegada de las piezas a Lugo y el montaje en la exposición; relatos de muy breve duración de la coordinadora de la exposición acerca del cómo se organizará la muestra; breves reseñas de algunos de las piezas y/o autores que participan en la exhibición. Asimismo, este canal puede servir para la difusión de las conferencias que forman parte del ciclo, una vez pasado un tiempo.
Instagram	La ventaja de esta red social es la inmediatez con la que sus contenidos llegan al público con la imagen como lenguaje universal. En este caso, la información puede compartirse con la de YouTube, pues los contenidos sirven para las dos redes sociales.
Facebook	Esta red social tiene una gran capacidad de difusión solo a golpe de clic. La usaremos para compartir las actividades que forman el proyecto. los contenidos tendrán relación con la exposición (fotos de la muestra, de la inauguración,

Figura 30. Esquema de acciones en redes sociales para la difusión del evento.

CALENDARIO DE MEDIOS.	
-----------------------	--

FEBRERO 2021																											
Semana 1							Semana 2							Semana 3							Semana 4						
L	M	X	J	V	S	D	L	M	X	J	V	S	D	L	M	X	J	V	S	D	L	M	X	J	V	S	D
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28
														Envío de folletos de exposición a las oficinas principales de Abanca en Galicia.							Envío del dossier sobre la exposición a prensa nacional y gallega.						
														Envíos de folletos para distribución a los Campus universitarios gallegos.									Colocar cartelería en ciudad.				
														Envío de folletos para la distribución a las Escuelas de Artes y Superiores de Diseño de Galicia.										Publicidad en autobuses urbanos y marquesinas.			
														Envío de folletos para distribución en oficina de Turismo del Ayuntamiento de Lugo.													
														Envío de correos electrónicos a todos los institutos públicos de Galicia.													
														Cuñas en las emisoras gallegas: Radios Galega, Cope y Ser en las desconexiones territoriales.													
																	Habilitar página web del evento para información e inscripciones en los ciclos de conferencia y cine.										
																					Píldora YouTube				Píldora YouTube	Anuncio media	
																					Publicación diaria Instagram con avances en el montaje.				página prensa.		

MARZO 2021																																		
Semana 1							Semana 2							Semana 3							Semana 4							Semana 5						
L	M	X	J	V	S	D	L	M	X	J	V	S	D	L	M	X	J	V	S	D	L	M	X	J	V	S	D	L	M	X	J	V	S	D
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	1	2	3	4
Exposición																																		
Rueda de prensa																																		
															Envío dossier prensa para ciclos de cine y conferencias																			
															Cuñas en radio con información sobre el ciclo de conferencias y cine																			
Directo en Instagram de la rueda de prensa.									Publicaciones diarias en Instagram sobre los ciclos de conferencias y cine																									
				Píldora en YouTube							Píldora en YouTube						Píldora en YouTube								Píldora en YouTube									
2 publicaciones diarias en Instagram							2 publicaciones diarias en Instagram							2 publicaciones diarias en Instagram							2 publicaciones diarias en Instagram							2 publicaciones diarias en Instagram						
	Publicaciones en Facebook de la inauguración y la exposición.				Publicación Facebook							Publicación Facebook							Publicación Facebook							Publicación Facebook							Anuncio media página prensa.	

ABRIL 2021																																		
Semana 1							Semana 2							Semana 3							Semana 4							Semana 5						
L	M	X	J	V	S	D	L	M	X	J	V	S	D	L	M	X	J	V	S	D	L	M	X	J	V	S	D	L	M	X	J	V	S	D
			1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30		
			Exposición																															
					Sesión 1							Sesión 2							Sesión 3							Sesión 4								
				Píldora en YouTube							Píldora en YouTube							Píldora en YouTube						Píldora en YouTube						Píldora en YouTube				
			2 publicaciones diarias en Instagram				2 publicaciones diarias en Instagram							2 publicaciones diarias en Instagram							2 publicaciones diarias en Instagram						2 publicaciones diarias en Instagram							
												Publicación Facebook							Publicación Facebook							Publicación Facebook					Publicación Facebook			

MAYO 2021																																							
Semana 1						Semana 2						Semana 3						Semana 4						Semana 5						Semana 6									
	M	X	J	V	1 S	2 D	3 L	4 M	5 X	6 J	7 V	8 S	9 D	10 L	11 M	12 X	13 J	14 V	15 S	16 D	17 L	18 M	19 X	20 J	21 V	22 S	23 D	24 L	25 M	26 X	27 J	28 V	29 S	30 D	31 L	1 M	2 X	3 J	4 V
					1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	1	2	3	4
					Exposición																																		
											Píldora en YouTube						Píldora en YouTube																					Vídeo resumen de las jornadas y la exposición	
							2 publicaciones diarias en Instagram							2 publicaciones diarias en Instagram							2 publicaciones diarias en Instagram							2 publicaciones diarias en Instagram											
												Publicación Facebook							Publicación Facebook							Publicación Facebook							Publicación Facebook				Actualización en página web sobre todos los eventos		

VI. CONCLUSIONES.

Hacer de este evento un punto de encuentro entre el Arte y su voluntad transmisora de mensajes políticos y sociales. Esa fue la premisa inicial de la que partí cuando comencé a esbozar el guion de objetivos y contenidos de este trabajo. La idea inicial se fue complejizando y a la muestra de pintura se le sumaron los ciclos de cine y conferencias, que con el tiempo se unieron entre sí para convertirse en una única actividad que colaboró en la construcción de narrativas derivadas de la exposición.

A pesar de la fuerte entidad de cada una de las tres actividades, ha sido imposible no priorizar la exhibición artística, por el peso que ha ido adquiriendo durante el proceso, la inversión económica que supondría y la singularidad de reunir en un mismo espacio una producción tan numerosa de obras pictóricas y fotografías dispersas originalmente por Estados Unidos.

Se han quedado fuera muchas y muchos artistas que trabajan la negritud, con ellas y ellos muchos puntos de vista, modos de expresión artística y formas de materializarlo,, pero se puede afirmar que esta muestra abarca un amplio abanico cronológico que alberga obras desde finales de los años sesenta del siglo pasado hasta la actualidad. La apuesta por la distribución de las obras en salas bajo temáticas determinadas, que no son más que títulos conceptuales que beben de las obras expuestas, se contrapone a otras que se han ocupado de esta producción de modo parcial, monográfico, donde el artista se anteponía a su producción. Nada más lejos por mi parte que relegar a un rincón oscuro a las artistas y los artistas que participan en esta muestra, pero la premisa inicial de utilizar el Arte como foco de difusión de la realidad política y social, me invitaba de forma incesante a construir un discurso en el que las propias obras escribiesen las oraciones, independientemente de sus autoras o autores.

La exposición cubre uno de los múltiples relatos, el de las y los afrodescendientes o artistas de la diáspora que han vivido y viven a caballo entre dos culturas. Pero era necesario contestar a qué producciones artísticas están naciendo en el continente africano. Las diferentes microhistorias de las películas seleccionadas dan respuesta a estas preguntas. Pero estas jornadas de cine no nacieron únicamente con la vocación de formar un buen cartel promocional, sino de acercarnos a culturas lejanas en el espacio geográfico, pero con problemas universales, esos que se desatan en los guiones de cine. El nexo entre estos problemas comunes acuciados en el continente por los poderes políticos que se alejan de sus pueblos, sus libertades y condiciones, mezcladas con la visión hegemónica del blanco, es el espacio destinado a las charlas o conferencias de

profesionales de distintos ámbitos. Considero que con esta acción se da un pasó más allá del tópico y de aceptar lo establecido para abrir un diálogo en el que caben otras voces.

Una apuesta fuerte, que además requiere de una gran inversión económica, debe trazarse de forma global también en su difusión. De nuevo, la exposición se convierte en el centro de atracción principal, el punto de partida de un subproyecto que implica a instituciones públicas, particulares y centros de estudios. Quizá convertir a Lugo en un punto de referencia para el Arte Contemporáneo es algo utópico, muchas y muchos dirían que incluso innecesario, pero desde el principio se planteó como un lugar posible, aunque para ello fuese necesario un plan de comunicación a dos niveles:

- Plan de marketing que incluya promoción y difusión de los eventos.
- Plan de comunicación interno destinado a un servicio de guía en la exposición que cierre el círculo que me impulsó a comisariar, sobre el papel, una exposición de estas características.

De nuevo, la visión pedagógica del Arte hace que sea aquí un medio más de enseñanza cuyo objetivo es otorgarle el valor que tiene como testimonio de lo social. Esto resultó ser el motor para el desarrollo del plan de comunicación en el que se plantea qué contar y a quién hacerlo, teniendo en cuenta la edad del público de destino. Si bien es cierto que el Arte es universal, las capacidades de comprensión y análisis no son las mismas para toda la sociedad. Así, conforme el proyecto ha ido evolucionando, la necesidad de extrapolar conceptos propios de la exposición a un recorrido guiado por la sala, se convirtió en una realidad más necesaria. Esta parte de elaboración de materiales y líneas narrativas ha sido una de las más complejas, precisamente por la importancia del rigor histórico y la fusión con la objetividad propia de quien escribe. Ha sido un ejercicio de contención para conseguir que no se distorsionen ni la lectura de obras ni la historia, porque no se trata de llevar a cabo una reconstrucción, sino de reubicar cada uno de los puntos que se tratan en un espacio que ha estado en penumbra.

Esta labor de difusión se extiende a los materiales gráficos y textuales que el proyecto va pidiendo conforme crece. La elaboración de un catálogo preparado para su impresión, resultó ser un punto de parada importante. Se considera que es una herramienta de difusión y el testimonio de haber aunado en un mismo espacio y tiempo un número de obras tan significativas como las que se proponen, dando cuenta también del análisis minucioso que se hace de cada una de ellas. Trabajar con Arte Contemporáneo, ese que sucede aquí y ahora, en el que manda el tiempo y la realidad inminente, es una tarea complicada porque el tiempo no ha facilitado todavía ese espacio, ese paso atrás, para una interpretación lo suficientemente subjetiva. Pero estas obras

hablan del lastre de un racismo que parece lejano, pero que continúa abriendo las portadas de los diarios y de las noticias en radio y televisión a diario. Son microracismos no institucionalizados, pero que se llevan por delante los derechos y las vidas de los colectivos sobre los que se centra. Esta realidad no solo hace que los medios que se ponen a disposición de las obras en este proyecto tengan sentido, sino que los convierte en fuertemente necesarios.

VII. ANEXO 1.

Bibliografía.

- AGUILAR, Susana (2007). Contexto político y protesta: el movimiento por los derechos civiles en Estados Unidos (1933-68). *Revista de Estudios Políticos*, 136, pp. 1-49.
- BALDWIN, James (2014). *Collected Essays*. Michigan: The library of America.
- BHABHA, Homi (2003). El entre-medio de la cultura. En: S. Hall y DU Gay Paul, *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 94-106). Buenos Aires: Amorrortu.
- CARBONE L. Valeria (2012). Algunas miradas sumergidas: Poder, Cultura y Minorías. *Huellas de Estados Unidos. Estudios y debates para América Latina*, nº2, pp. 42-53.
- CHANTER, Tina (2017) *Arts, Politics and Rancière. Broken perceptions*. New York: Bloomsbury Academic.
- COPELAND, Huey (2009). Figures and Grounds. *Mutual Art*. Recuperado de <https://www.mutualart.com/Article/Figures-and-Grounds/2A7AFB7251535613>.
- ELLISON, Ralph (2016). *El hombre invisible*. Madrid: Penguin Random House.
- GLISSANT, Édouard (2006). *Tratado del todo-mundo*. Barcelona: El Cobre Ediciones, pp.19-33.
- HALICARNASO DE, Herodoto. (25 de julio de 2017). *El Apartheid en Sudáfrica*. Recuperado de <http://queaprendemoshoy.com/el-apartheid-en-sudafrica/>
- HALL, Stuart (2003). *¿Qué es lo negro en la cultura popular negra?* Recuperado el 10 enero de 2019, de <https://www.biblioteca.org.ar/libros/1899.pdf>
- HALL, Stuart (2003). ¿Quién necesita identidad? En: S. Hall y DU Gay Paul, *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 13-39). Buenos Aires: Amorrortu.
- Herodoto de Halicarnaso
- HUGHES, Philip (2010). *Diseño de exposiciones*. Barcelona: Promopress.
- IZARD MARTÍNEZ, Gabriel (2005). Herencia, territorio e identidad en la diáspora africana: hacia una etnografía del retorno. *Estudios de Asia y África*. México: El Colegio de México, A.C., pp. 89-115.
- LÓPEZ, Fernando (1993). *Manual de montaje de exposiciones*. Colombia: Instituto Colombiano de Cultura.
- LOPEZ, Pilar (2009). Nacionalismo negro en los Estados Unidos y el miedo al Black Power. *Red Visual*, nº 9-10.
- NAWA, Diana. (2017). *John Akomfrah. Tropikos*. Material no publicado.

- RESTREPO, Eduardo (2016). Stuart Hall y la cuestión postcolonial. *Estudios de comunicación y política*, 37, pp.23-34.
- RODRÍGUEZ, Félix (1996). Lenguaje y discriminación racial. En torno a la negritud. *Letras de Deusto*, XXVI, pp. 223-229.
- STUART, Hall (1990). *Identidad cultural y diáspora*. Quito: IEP, pp.349-462.
- VILAGRASA, Joan (2000). Los debates sobre pobreza urbana y segregación social en Estados Unidos. *Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. Barcelona: Universidad de Barcelona, pp. 1-25.
- VILARO, Ramón (1982, 31 de enero). El recuerdo de Roosevelt. *El País*.
- VV.AA. (2007). *África en diáspora. Movimientos de población y políticas estatales*. Barcelona: CIDOB.
- VV.AA. (2007). *Exiles, diasporas & strangers*. Italia: Iniva.
- X, Malcom (1982). *La rebelión negra en Estados Unidos*. Madrid: planeta.
- RIESCO LEAL, Beatriz. – GONZÁLEZ GARCÍA, Fernando (1º semestre 2015). Pantallas contemporáneas de África y su diáspora. *Secuencias. Revista de Historia del Cine*. N.41.
- PHRABHU, Anjali. (2014). *Contemporary cinema of Africa and the Diaspora*. West Sussex: Wiley-Blackwell.
- RIESCO LEAL, Beatriz (2012). Africa Film library: cine africano al alcance de cualquiera. *Rebelión*. Recuperado de <http://www.rebelion.org/noticia.php?id=146955>
- RIESCO LEAL, Beatriz (2014). El cine de África se escribe en femenino. *Rebelión*. Recuperado de <http://www.rebelion.org/noticia.php?id=181019>
- RIESCO LEAL, Beatriz (2012). Educando a través del cine en África. *Foro de Educación*, nº14, pp. 225-239.
- JABARDO VELASCO, Mercedes (2011). Diásporas. *StudiAfricana*, nº22, pp. 9-13.
- FERREIRA DE LA ALAMEIDA, M. Cándida (2011). Huellas de Africanía. Recreando África en el Arte Visual Contemporáneo. *Nómadas*, n.35, pp.157-165.
- RIESCO LEAL, Beatriz (2011). Saliendo de las sombras: las mujeres en el cine africano contemporáneo. *Africaneando. Revista de actualidad y experiencias*, n.07, pp.35- 52.
- ADAM, Tania (2011). El artista negroafricano en la diáspora. *Africaneando. Revista de actualidad y experiencias*, nº07, pp. 60-70.

WEBGRAFÍA.

- (2016) *Sotheby's*. recuperado el 14 de marzo de 2019 de <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2018/contemporary-art-evening-auction-n09858/lot.5A.html?locale=en>
- *Art Blart*. Recuperado el día 15 de enero de 2019 de <https://artblart.com/tag/lorna-simpson-two-necklines/>
- *Art price*. Recuperado el día 9 de enero de 2019 de <https://es.artprice.com/artprice-reports/el-mercado-del-arte-contemporaneo-2018/africa-y-la-diaspora>
- *Artistas o guerreras*. Recuperado el 30 de marzo de 2019 de <https://artistasoguerreras.blogspot.com/2014/02/elizabeth-eckford-1941-los-nueve-de.html>
- CIVALE, Cristina (2013). *Jaque al arte*. Recuperado el día 27 de febrero de 2019 de <https://jaquealarte.com/lorna-simpson-la-afroamericana-que-se-atrevio-a-cuestionar-el-genero/>
- *Cleveland Museum of Art*. Recuperado el día 25 de abril de 2019 de <http://www.clevelandart.org/>
- *Denver Art Museum*. Recuperado el día 25 de abril de 2019 de <https://denverartmuseum.org/>
- DOUGLAS, Sarah (2016). *Art news. The painter of modern life*. Recuperado el día 16 de febrero de 2019 de <http://www.artnews.com/2016/03/02/the-painter-of-modern-life-kerry-james-marshall-aims-to-get-more-images-of-black-figures-into-museums/2/>
- *Ella Backer Center*. Recuperado el 30 de marzo de 2019 de <https://ellabakercenter.org/>
- FERNÁNDEZ, Ruth (2018). *Mirko. Artes y culturas africanas*. Recuperado el día 26 de febrero de 2019 de <https://www.wiriko.org/tag/mwangi-hutter/>
- *Fieldmuseum*. Recuperado el día 25 de abril de 2019 de https://www.fieldmuseum.org/exhibitions/wildlife-photographer-year?utm_source=paid_search&utm_medium=ppc&utm_term=&utm_content=wildlife_photo&gclid=CjwKCAjwYXmBRAOEiwAYsYl3Ok3jFVd2FVKKiD3yzg2NnsFm9TWIPV9yP8RQwfz1ftuf0gmNWyeMBoCLVYQAvD_BwE
- *Galerie Burster*. Recuperado el día 25 de abril de 2019 de <http://www.galerieburster.com/>
- *Gregg Shienbaum Fine Art*. Recuperado el día 25 de abril de 2019 de <https://www.gsfineart.com/>
- HUGHES, L. (1926). *Modern american poetry*. Recuperado el 27 de febrero de 2019 de http://www.english.illinois.edu/maps/poets/g_l/hughes/mountain.htm
- *Jack Shainman Gallery*. Recuperado el día 25 de abril de 2019 de <https://www.jackshainman.com/>

- *Lisson Gallery*. Recuperado el 30 de marzo de 2019 de <https://www.lissongallery.com/artists/john-akomfrah>
- *Lorna Simpson*. Recuperado el día 13 de marzo de 2019 de <https://lsimpsonstudio.com/>
- MARGOLIS, Sarah (2016). *Daily serving*. Recuperado el día 4 de febrero de 2019 de <https://www.dailyserving.com/2016/03/kehinde-wiley-a-new-republic-at-the-seattle-art-museum/>
- *Mariane Ibrahim Gallery*. Recuperado el día 25 abril de 2019 de <https://marianeibrahim.com/>
- *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Recuperado el día 25 de abril de 2019 de <https://www.museoreinasofia.es/>
- *Museum of Fine Arts*. Recuperado el día 25 de abril de 2019 de <https://www.mfa.org/>
- *National Gallery of Art*. Recuperado el día 25 de abril de 2019 de <https://www.nga.gov/index.html>
- *National Museum of Women in the Arts*. Recuperado el día 25 de abril de 2019 de <https://nmwa.org/>
- Parceró, Tatiana (2015). *Proyecto Duas*. Recuperado el día 13 de marzo de 2019 de <https://proyectoduas.com/2015/07/10/un-lienzo-vivo-el-cuerpo-como-soporte-artistico/>
- Rew, Margaret (2013). *Art for Breakfast*. Recuperado el día 26 de febrero de 2019 de <https://seearttoday.wordpress.com/2013/01/08/lorna-simpsons-necklines/>
- RUSSETH, Andrew. *Art news*. Recuperado el día 4 de febrero de 2019 de <http://www.artnews.com/2017/04/18/barkley-l-hendricks-whose-tender-and-immaculate-portraits-define-an-age-dies-at-72/>
- SAINT HERON. Recuperado el día 4 de marzo de 2019 de <https://saintheron.com/interview-toyin-ojih-odutola/>
- *Saint Louis Art Museum*. Recuperado el día 25 abril de 2019 de <https://www.slam.org/>
- *Sean Kelly Gallery*. Recuperado el día 25 de abril e 2019 de <https://www.skny.com/>
- SMITH, Kelundra (2015). *Burnaway. The voice of Art in the South*. Recuperado el día 18 de marzo de 2019 de <https://burnaway.org/review/the-plurality-of-being-black-at-arnika-dawkins/>
- *Sotheby's Institute of Art*. Recuperado el día 25 de abril de 2019 de https://www.sothebysinstitute.com/landing/matform/?utm_source=brand_ppc_search&utm_medium=ppc&utm_campaign=brand_ppc_search_uk&Cid=7011o000000lxYW&gclid=CjwKCAjwYXmBRAOEiwAYsYl3DIeHvfErI-1gWz8HhX6Gdj5B_bB2iAw3QQ1cvq-RdlpBFORpKkkKR0CjqoQAvD_BwE
- Stephanie Eckardt. *Wmagazine*. Recuperado el 25 de marzo de 2019 de <https://www.wmagazine.com/story/carrie-mae-weems-kitchen-table-series-today-interview>

- *Tate Modern*. Recuperado el 25 de abril de 2019 de <https://www.tate.org.uk/visit/tate-modern>
- *The Museum of Modern Art. MoMA*. Recuperado el 25 de abril de 2019 de https://www.moma.org/tickets/select?gclid=CjwKCAjwYXmBRAOEiwAYsYl3LrqNRbsTHZvmurrU4j0teUnT30qZk7EIEmiKoTsNmHqiS4u67TjEhoCy00QAvD_BwE&gclsrc=aw.ds
- *The Studio Museum in Harlem*. Recuperado el día 25 de abril de 2019 de <https://www.studiomuseum.org/>
- VV.AA. (2016). *Movimiento Cimarrón*. Recuperado el día 11 de febrero de 2019 de <http://movimientocimarron.org/el-sistema-social-de-segregacion-racial-o-apartheid-que-existio-en-sudafrica-durante-el-siglo-xx/>
- *Whitney Museum of Art*. Recuperado el 25 de abril de 2019 de https://www.whitney.org/?catype=general&catword=whitney%20museum%20of%20art&creativeid=250632867265&gclid=CjwKCAjwYXmBRAOEiwAYsYl3DsJFe7b-73QXrab1zp5Grl7RK_cRARimBn1jA-MwSydAhZkyLfALhoCDBcQAvD_BwE
- *Yale University Art Gallery*. Recuperado el día 25 de abril de 2019 de <https://artgallery.yale.edu/>

VIII. ANEXO 2.

Listado de figuras.

Figura 1. <i>Esquema gráfico de proyecto.</i>	Pg. 10
Figura 2. <i>Esquema de proporción de tiempos según actividad.</i>	Pg. 14
Figura 3. <i>Planta del espacio expositivo de la sede de Afundación en Lugo.</i>	Pg. 15
Figura 4. <i>Planta de distribución de la exposición.</i>	Pg. 16
Figura 5. <i>Relación de títulos de las salas</i>	Pg. 16-17
Figura 6. <i>Descripción de materiales, diseño y dimensión de cartelas.</i>	Pg. 16
Figura 7. <i>Detalle de diseño final de cartelas con ejemplo y esquema a seguir.</i>	Pg. 16
Figura 8. <i>Ficha para Sala 0 “Contextos” de Elizabeth Eckford.</i>	Pg. 18
Figura 9. <i>Ficha para Sala 0 “Contextos” de Ella Backer.</i>	Pg. 19
Figura 10. <i>Ficha para Sala 0 “Contextos” de Martin Luther King.</i>	Pg. 19
Figura 11. <i>Ficha para Sala 0 “Contextos” de James Baldwin.</i>	Pg. 20
Figura 12. <i>Relación de obras y autores Sala 1 – “El cuerpo negro”.</i>	Pg. 23- 24
Figura 13. <i>Relación de obras y autores Sala 2 – “Negro: color y materia”.</i>	Pg. 26 -27
Figura 14. <i>Relación de obras y autores Sala 3 – “El cuerpo como soporte”.</i>	Pg. 29
Figura 15. <i>Relación de obras y autores Sala 4 – “Tropikos”.</i>	Pg. 31
Figura 16. <i>Relación de obras y autores Sala 5 – “Blanca Promesa”.</i>	Pg. 32
Figura 17. <i>Relación de obras y autores Sala 6 – “Desde dentro”.</i>	Pg. 34
Figura 18. <i>Relación de obras y autores Sala 7 – “Los espacios de la negritud”.</i>	Pg. 36
Figura 19. <i>Esquemas sobre los cuatro bloques de las proyecciones de cine.</i>	Pg. 38 -39
Figura 20. <i>Ficha sesión 1- “Las voces de los derechos civiles en Estados Unidos y Sudáfrica.</i>	Pg. 42
Figura 20. <i>Ficha sesión 2- “Tradiciones que matan”.</i>	Pg. 43
Figura 22. <i>Ficha sesión 3- “Las imágenes del conflicto”.</i>	Pg. 43
Figura 23. <i>Ficha sesión 4- “Microhistorias”.</i>	Pg. 44
Figura 24. <i>Relación de sedes de exposición en la provincia de Lugo.</i>	Pg. 47
Figura 25. <i>Análisis de debilidades, amenazas, fortalezas y oportunidades del proyecto.</i>	Pg. 49
Figura 26. <i>Guía de comunicación para las visitas en sala.</i>	Pg. 55
Figura 27. <i>Guía de comunicación para la difusión del evento.</i>	Pg. 55-56
Figura 28. <i>Guía de comunicación para la difusión de los ciclos de conferencias y cine.</i>	Pg. 56-57

Figura 29. *Esquema de acciones para la publicidad del evento.*

Pg. 58

Figura 30. *Esquema de acciones en redes sociales para la difusión del evento.*

Pg. 58 -59



EN CLAVE NEGRA

ARTISTAS CONTEMPORÁNEOS DE LA DIÁSPORA

01 marzo - 31 mayo - Afundación

Afundación, Lugo.

Del 1 de abril
al 30 de junio de 2021.

EN CLAVE NEGRA.

ARTISTAS CONTEMPORÁNEOS DE LA DIÁSPORA.

Tatiana Fernández

Comisaria – Máster Servicios Culturales

Exposición

Afundación (Lugo, abril – junio, 2021)

Comisaria

Tatiana Fernández

Máster de Servicios Culturales

Montaje

Equipo de montaje de Afundación

Difusión

Afundación. Obra social ABANCA

Catálogo

Edita

Afundación.

Textos

Tatiana Fernández

Diseño gráfico

Tatiana Fernández

Maqueta e impresión

Tatiana Fernández

Portada

Black Star I. Kerry James Marshall. 2011.

Colección Privada.

Todos los derechos reservados.

Esta publicación no puede ser reproducida ni en todo ni en parte, registrada ni transmitida por un sistema de recuperación de información en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de Afundación.

I.S.B.N.: 123-45-67891-23-T

DEPÓSITO LEGAL: T-171185-2021

Esta exposición nace al calor de la necesidad de dar cabida dentro de un mismo espacio a las figuras más importantes del arte de la diáspora negra contemporánea. La muestra es el resultado de los creadores que han dado voz e imágenes a la comunidad negra, convirtiéndose en una parte más de la narración del arte, abriendo un espacio que encontraron cerrado. Su talento y ganas de contar su historia les sirvió para abrir esos espacios y formar parte del circuito artístico, cotizándose sus obras en el mercado y ayudando a configurar nuevos espacios de exposición adaptados a las tendencias contemporáneas.

Una de las preocupaciones iniciales a la hora de reunir las piezas fue que tanto temática como autores tuvieran su espacio, ese que les permitiera expresarse por sí mismos sin que una mano orientara el significado de sus trabajos. Las obras terminaron hablando por sí mismas, desde su propio color y textura, desde los trazos que llenan el espacio pictórico cargándolo de referentes sociales, políticos, culturales o propiamente plásticos en ocasiones, a través de su misma materia.

¿Cuál es la diferencia entre un artista negro y uno que no lo es? ¿Es necesario realmente distinguir un arte hecho por artistas negros? Estas pueden ser dos de las preguntas pertinentes después de este análisis. Y sí, sí es necesario hacer esta distinción. ¿Por qué? Porque solo cuando exista una igualdad real entre ambos tipos de arte será absurdo hacerlo, pero para llegar ahí hay un gran camino por recorrer.

Tatiana Fernández

EL CUERPO NEGRO



Barkley L. Hendricks



Kehinde Wiley

El cuerpo negro deja de ser un complemento en el discurso pictórico para convertirse en el tema del cuadro, un paso que la figuración blanca nunca tuvo que dar. Ahora, el imaginario propio donde la negritud es incuestionable inunda los lienzos con un virtuosismo técnico inédito y una temática comprometida y comprometadora que camina al son de una sociedad fuerte.

Barkley L. Hendricks ha sido un gran referente porque su forma impúdica de enfrentarse al lienzo, con carácter y gustosa con el fin de reivindicar un estilo de vida a través de su estética propia y una forma de entender el color que termina dominando el lienzo, apoderándose de él para establecer una comunicación directa con el espectador. Sus retratos apelan desde el orgullo racial a lo desconocido, pero desde un punto de vista que no separa, sino que completa, suma a una sociedad plural con sus personajes que no dejan indiferente a quien los ve. Ocurre lo mismo con Kehinde Wiley, al que se puede considerar su discípulo. Sus lienzos hablan de su propio imaginario, resultado de una mezcla conceptual profana y sagrada, histórica y social, económica y mundana.

Todas estas piezas necesitan ser examinadas más allá de su superficie que parece evidenciar cierta recreación estética para mediante el manejo del color, del reflejo de los estados psíquicos de sus personajes y de la estética negra a través de sus ropas, llegar a ese lugar al que las obras de estos artistas nos transportan. Las influencias son el punto de partida, pero estos autores llegan hasta la actualidad habiendo mezclado el arte popo, el fotorrealismo, el minimalismo y el nacionalismo negro, así como el vocabulario formal del arte hegemónico blanco a lo largo de la historia del arte con su cultura vernácula, siempre desde el empoderamiento.

Dos grandes obras abren la exposición. Su contundencia pictórica supone toda una declaración de intenciones. Desde el empoderamiento negro, funcionan como crítica de los estereotipos de la negritud y la masculinidad negra haciendo uso de todos los códigos visuales de su cultura para construir una obra creativa viva, que da la vuelta a los parámetros establecidos para volverse viva, luminosa y cargada de la necesidad de ser exhibidas.

BARKLEY L. HENDRICKS

Family Jules: NNN (No Naked Niggahs)

1974

Óleo sobre lienzo (168x183 cm)

Tate Modern

L02979



Sin pudor, mirando al frente, seductor, mostrando su cuerpo con orgullo: así es la escena cargada de una teatralidad descarada en la que la figura masculina descansa sobre un sofá blanco.

Hendricks utiliza el estereotipo que delimita el rol masculino negro en la sociedad, ese que se carga de violencia, altamente varonil, para alejarlo de ese lugar, desprovéyendolo de ropa y mostrándolo lánguido sobre el sofá, ocupando los dos tercios del lienzo, acercándolo así al espectador a través de brazos y piernas que terminan recortados.

No hay nada aleatorio en esta pintura, desde el contraste blanco y negro hasta los elementos que dan forma y cuerpo al escenario. Este podría ser un harem tradicional -reiteradamente representado en la Historia del Arte, pero la figura principal es el hombre, un hombre negro. El autor invierte las piezas del puzzle de la historia, porque si el orientalismo fue una constante en la pintura tradicional, Hendricks juega con las mismas cartas dándoles la vuelta y allí donde los tejidos remitían a Oriente en colores y formas en una suerte de orientalización, ahora es el cuerpo blanco el que ocupa ese lugar en forma de camisa inspirada en al Art Nouveau. Esta mezcla cultural y la inversión de papeles que aplica en este lienzo, se completa con el uso de un patrón americano para la alfombra, que cubre el suelo de la estancia y el patrón cerámico de inspiración marroquí que reviste el paramento vertical de fondo.

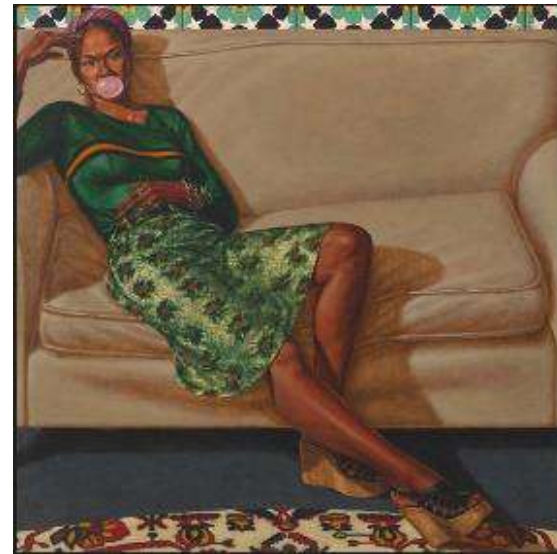
El giro en la representación de la negritud en Hendricks y otros autores contemporáneos radica en el contraste entre la imagen, que desde el arte tradicional se había hecho del negro y su negritud, siempre asociada a la violencia o la miseria.

BARKLEY L. HENDRICKS.*What's going on*

1974

Óleo, acrílico y magna sobre lienzo de algodón (167x212 cm)

Colección del artista



Hendricks abre el diálogo entre el espectador y el lienzo con la cercanía de sus figuras. Una mujer de cuerpo anguloso que llena el cuadro con su presencia, una que se aleja del estereotipo sexualizado asociado al género de la representada y que se presenta desafiante en su mirada, su actitud corporal y el chicle que toma. Ahora es ella la que mira al *otro*.

La luz guía al espectador por el lienzo siguiendo la línea transversal que describe el cuerpo de la mujer desde su mano al extremo de su pierna. Esta luz resalta los rasgos de su cara, el brillo de su falda y el de sus piernas, que se cruzan ante el espectador. El cuerpo de la figura llena el espacio de lado a lado y su peso recae sobre el sofá con toda su corporeidad en forma de sombras que la embeben sobre el cojín.

Una vez más el artista juega a mezclar elementos vernáculos de la cultura negra con los tradicionales de la cultura hegemónica, de ahí que su protagonista lleve turbante, vista ese tipo de tejido y el escenario en el que se muestre recoja la producción textil propia americana que se plasma en el patrón de su alfombra y se combina con los azulejos de decoración marroquí que se adivinan en la pared de fondo.

Esta es la diversidad en la que la población negra tiene que vivir en los años setenta de una América que no los siente como parte original de su cultura -a pesar de haber nacido allí- y de la cultura que beben de sus antepasados que, con un pie en el continente africano, no la sienten como propia.

BARKLEY L. HENDRICKS.*Sweet Thang (Lynn Jenkins)*

1975 - 1976

Óleo sobre lienzo (132x132 cm)

MOMA, NY

207.2018



Las raíces del *Black Power* se dejan ver en los trabajos de Hendricks. Apropiándose del título del álbum que Marvin Gaye publicó en 1974, el artista pinta esta obra coral que rezuma la cultura que lo rodea en la década de los setenta.

El negro en sus tonalidades: ese es el despliegue de Hendricks en las cinco figuras, cada una con una personalidad tal, que podrían enfrentarse en solitario al lienzo. Sobre un fondo monocromático, el artista dispone las cinco figuras cuyas ropas sobresalen del fondo por el manejo en la gradación del blanco que, aunque luminoso, logra esconder debajo del negro, color que domina el lienzo.

Frescos, a la vez distantes y casi etéreos por esa mimetización con el fondo, así son los personajes de Hendricks. En el centro, una mujer, la única que mira al espectador de frente, figura que no duda en desdoblar, pero esta vez con toda su negritud como vestido, desproveyéndola de todo tipo de accesorio cultural en forma de ropa, para mantener la identidad que se esconde debajo, la que la define y con la que convive, la que reclama y la que demuestra.

BARKLEY L. HENDRICKS.*Steve*

1976

Óleo, magna y acrílico sobre lienzo
(182x127)

Whitney Museum of American Art

2015.101



Negro sobre blanco, así luce Steve de Barckley L. Hendricks. El blanco impoluto resuelve el fondo del lienzo destacando en primer plano, una impecable figura a tamaño natural donde el negro describe los dos extremos de una vertical perfecta que envuelve a un hombre rebosante de actitud que viste una gabardina blanca, cuya forma se diferencia del fondo, gracias al fabuloso uso de las sombras en el manejo del blanco que dan corporeidad a la figura. Esta, recortada en sus extremos, se acerca más al espectador, al que interpela con su mirada desafiante y su gesto altivo, con unas gafas que no esconden, sino que devuelven el escenario que el pintor refleja en sus cristales, su propio estudio.

Los personajes de Hendricks, en su mayoría anónimos, se erigen en el lienzo con aire casi majestuoso, para invadirlo de sensaciones, empoderados y cargados de la cultura que los rodea -y rodea al propio artista- que abarca desde la literatura a la música que escuchan pasando por la moda.

BARKLEY L. HENDRICKS.*Victory at 23*

1981

Óleo, magna y acrílico sobre lienzo (182x127)

Coleccionista privado



El uso del retrato por parte de Hendricks para reflejar la realidad común, hace que sus personajes anónimos se conviertan en seres dignos de ese espacio negado a los personajes negros, los grandes ausentes a lo largo de la historia del Arte.

La figura recortada de la mujer en un marco del que parece salir por su proximidad con el espectador, hace que su presencia sea más fuerte, más poderosa. Solo el negro que descubre su vestimenta en tonos blancos, que se distinguen del fondo por los pliegues formados en la tela, a través de las gradaciones de blanco que el artista utiliza, guía al espectador en vertical por el lienzo. El cuerpo y el gesto de la joven recuerdan a las instantáneas que fotógrafos de moda de los años setenta, como Guy Bourdin retrataban en sus editoriales. Aquí, la cabeza ladeada mostrando sus pendientes dorados, su collar de bolas de colores, sus accesorios en el pelo y la solapa de su chaqueta, así como las gafas en la frente y el chicle rosa, conforman el imaginario de este personaje. Asimismo, definen una personalidad propia del personaje femenino que sostiene un globo negro, que al igual que en otros trabajos de Hendricks, es un negro que revela lo que hay al otro lado, le da la vuelta al cuadro. Las gradaciones de marrones en la piel de la protagonista del cuadro, moldean la figura de un cuerpo que se levanta ufano en las paredes de los museos, allí donde nunca se había visto y desde donde ahora, construye historia y revela realidades

BARKLEY L. HENDRICKS*October's gone ... goodnight*

1973

Óleo, y acrílico sobre lienzo

(167x182 cm)

Whitney Museum of American Art

2010.2



Hendricks explora las cuestiones de identidad personal y herencia cultural en sus retratos, abandonando la representación de la mujer hiper-sexualizada y recogiendo así la herencia de la lucha feminista de los años setenta.

El juego de blanco y negro en diferentes gradaciones dan cuerpo a un lienzo de gran tamaño en el que, el artista desdobra en tres a una figura femenina, llenando así el espacio pictórico, echándole un pulso a obras clásicas como las *Tres Gracias* de Rubens.

La corporeidad femenina, grácilmente dibujada a través de luminosos marrones en diferentes grados de intensidad, dibujan un cuerpo que se muestra con naturalidad de frente, perfil y espalda, traspasando el lienzo, haciendo un guiño a los trípticos que llenaron los altares de las iglesias durante siglos. Su cuerpo negro parece emerger del cuadro luchando por salir del fondo blanco monocromo y el vestido que la cubre destaca muy sutilmente, casi fundiéndose con el fondo.

Hendricks invierte los roles en los que el blanco es la masa homogénea, aquella que se presenta sin identidad y sin protagonismo, la que no distingue el fondo del contenido. Él presenta la negritud con todas sus consecuencias.

BARKLEY L. HENDRICKS.

Photo Bloke

2016

Óleo y acrílico sobre lienzo (182x121)

Colección del artista



Photo Bloke es la muestra del talento de Hendricks en el dominio del espacio pictórico, del manejo del juego monocromo y de la capacidad de cuestionar los cimientos de una sociedad con tres colores y mucha actitud.

El negro se vuelve más rotundo en el cuerpo de este personaje masculino que él eleva a categoría de retrato -entendiendo esta categoría con el valor que la historia de la pintura hegemónica le otorgó durante siglos-, a un personaje anónimo. Negro que sobresale de un fondo y un cuerpo cubierto de rosa, son sutiles gradaciones que anteponen la figura al sólido fondo. Trabaja la presencia negra en el retrato, la interpelación por parte del personaje al espectador y la envuelve de una cultura pop de raíz musical que viste con una estética propia. La masculinidad que se le supone al género masculino, sumada a la rudeza del cuerpo negro, según toda la historia construida hasta entonces, se camuflan aquí entre el cuerpo, el rosa que lo inunda todo y la actitud de un personaje que llena el lienzo, casi saliendo de él para interactuar con la sociedad. Sus retratos comunican una nueva asertividad y orgullo entre los estadounidenses de raza negra.

BARKLEY L. HENDRICKS*Sir Charles, Alias Willie Harris*

1972

Óleo sobre lienzo (213x182 cm)

Galería Nacional de Arte de Chicago

1973.19.1 NGA



Sir Charles es una afirmación afroamericana de presencia en el mundo. Para la población blanca, los museos estaban llenos de retratos de referencia, algo con lo que la población negra no contaba. De ahí que los retratos de Hendricks se alejen de la persona para utilizar solo su representación como muestra de un colectivo.

Sir Charles se viste de un rojo aterciopelado que traspasa el lienzo y se muestra a modo de tríptico, pero esta vez interactúa con el espectador gracias a su lenguaje corporal. Llena el lienzo con su personalidad, esa propia de la identidad forjada a través de la música y la cuidada estética que se evidencia en sus zapatos bicolor, su barba, el cuello alto de su jersey blanco y la rotundidad de su negro.

La forma tan inteligente del autor de usar el color, junto a las elecciones sartoriales de sus personajes, como este que se presenta, son dos de los recursos que Hendricks utiliza para transmitir la confianza de los personajes que dibuja. Estas cualidades se acompañan del manejo del color del artista y del dominio del espacio, donde las figuras lo inundan todo con su presencia creando profundidades, a pesar de los fondos monocromos.

KEHINDE WILEY

Retrato de Glenn Ligon

2017

Óleo sobre lienzo (270x140 cm)

Sean Kelly Gallery



Cuando Wiley convierte los retratos tradicionales europeos, hechos a imagen y semejanza de la clase dominante blanca, a un lenguaje contemporáneo donde son los cuerpos negros los que dominan el lienzo, casi traspasándolo, el artista está rectificando la falta de representación de las minorías raciales en la Historia del Arte.

En la serie que dedica a sus colegas contemporáneos, a la que pertenece esta obra, adapta los fondos majestuosos y solemnes de la pintura tradicional, imponiendo la figura del artista en primer plano con un lenguaje corporal, gestual y estético chocante. El retrato fue el género por excelencia durante el Renacimiento y el Barroco y el pintor eleva a sus retratados para que ocupen ese espacio en un nuevo imaginario negro, porque son esos artistas que están a caballo entre lo conocido y lo desconocido, lo racional y lo irracional, los que cuestionan las bases sobre las que se sustenta la sociedad, a veces incómodas, pero muchas otras reveladoras.

**KEHINDE WILEY***Mrs. Siddons*

2012

Óleo sobre lienzo (182x152 cm)

Colección privada

Los retratos históricos europeos son la base que inspira la serie titulada *An economy of Grace* de Kehinde Wiley. Como los retratos del Quattrocento italiano firmados por Ghirlandaio o Leonardo da Vinci, que servían de presentación de los contrayentes en los matrimonios pactados, presenta a estas mujeres de perfil. La estética que envuelve a las figuras recuerda a las de las divas de cine americano de los años 40 y 50, aunque las divas que Wiley presenta aquí no salen de las pantallas de cine sino de la calle. Utiliza a mujeres que intercepta por la calle, las viste de Givenchy y las dirige en su estudio con poses que recuerdan a los grandes retratos que albergan los museos o que aparecen reproducidos en los libros de historia del arte de todo el mundo occidental.

Los retratos de figuras negras de Wiley, con referencias visuales al arte europeo, llaman la atención y ayudan a crear una nueva visión de la identidad y la presencia negra contemporánea. El artista rescata la tradición del retrato como género fundamental de la historia de la pintura y de la sociedad europea, pero si bien se queda con sus características formales más impactantes, innova en los elementos restantes. El resultado de esta mezcla se puede ver en estas dos obras donde mujeres afroamericanas son invitadas a servir de modelos reales en el estudio del artista. El resultado final de esta fusión es reivindicar para las mujeres negras el lugar que deben ocupar, porque les corresponde en la Historia del Arte, hasta el momento de dominio casi exclusivamente blanco.

KEHINDE WILEY*Retrato de Wangechi Mutu**Mamiwata*

2017

Óleo sobre lienzo (166x204 cm)

Colección privada



Wangechi Mutu nació en Kenia y emigró a Estados Unidos cuando era muy joven. Años después se convertiría en una artista de referencia para la diáspora negra africana contemporánea.

Como un personaje mitológico, Wiley centra la figura de esta mujer como protagonista única de este lienzo en un retrato que la enmarca en un escenario salvaje, rodeada de símbolos desde el tocado de su cabeza a la serpiente que se enreda sobre su cuerpo. Empapado de la pintura tradicional occidental, el autor no evita las reminiscencias a las Venus de Tiziano. Frente al interior que domina el espacio donde estas se muestran, Wiley opta por el exterior, e inunda la escena de una oscuridad embriagadora que contrarresta la iluminación que dibuja los volúmenes en las pinturas italianas. A diferencia de las *venus tumbadas* de Tiziano, la mujer de Wiley no es observada por un hombre, tampoco esconde figuras tras de sí, sino que se muestra empoderada, engalanada y desafiante ante el observador.

Esta venus negra vestida de Givenchy sale de las formas renacentistas para presentar a Mutu como digna creadora de un imaginario para la población negra.

BARKLEY L. HENDRICKS*Lawdy Mamma*

1969

Óleo y pan de oro sobre lienzo

(136x92 cm)

The Studio Museum en Harlem

1983.25



Resulta inevitable al contempolar *Lawdy Mamma* no pensar en los iconos bizantinos de la tradición clásica cristiana: la forma ovalada de la parte superior, el fondo plano dorado, desprovisto de perspectiva y la figura de una mujer o de un varón santificado recortada sobre él, que presenta fuertes similitudes formales con las tablas bizantinas, convirtiendo a la modelo en una especie de Madonna.

La *Madonna* de Hendricks es más terrenal. No se cubre con un manto sino con un vestido, mantiene su pelo afro dejando atrás el halo y se muestra seria con una postura casual. Es una mujer negra, como muchas otras que pasean por la calle o están en su trabajo. El artista baja a la tierra los referentes cristianos para vestirlos de cotidianidad. La ausencia de referentes negros en la pintura de los maestros antiguos, por consiguiente, en la historia, son el punto de partida del trabajo del artista.

KEHINDE WILEY*King and the High Priest/ St. Gregory Palamas /**The Archangel Gabriel*

2014

Pan de oro y óleo sobre panel de madera

(101x60 cm cada uno)

Sean Kelly Gallery

KW-PA14-006/ KW-PA14-004/ KW-PA14-002



King and the High Priest, *St. Gregory Palamas* y *The Archangel Gabriel* son tres muestras de la serie *Saints & Icons* que Kehinde Wiley presentó en 2014. Con doce años Wiley ve por primera vez en directo los iconos bizantinos en un viaje a Rusia y desde entonces esa imagen pervivió en su cabeza. Con la versión de estos iconos lo que pretende el artista es crear un imaginario donde el protagonista sea el cuerpo negro. Esas santas y santos que forman parte de la propia historia del arte ortodoxo y que no ha existido para la población negra. Sus iconos mezclan lo profano con lo sagrado, se alejan de su origen, pero no de sus características formales, por eso, se trata de obras de pequeño tamaño, al uso del pan de oro y a la inspiración tradicional del templete que enmarca la pintura, que como los iconos, utilizan la madera como soporte para la pintura, que recurren al uso del pan de oro para los fondos y que repiten el tipo de marco con forma de edículo que era tan característico de la pintura bizantina. Sus *santos* no se parecen en nada a los convencionales, pero todos están llenos de contenidos, de mensajes en sus camisetas, en su actitud corporal, también en su peinado, su expresión facial y el fondo que los rodea.

La contraposición de lo profano y lo sagrado juega en esta obra de Wiley a modo de crítica contra los roles establecidos, la historia contada y la ausencia de iconografía negra en la historia.

BARKLEY L. HENDRICKS

Icon for My Man Superman (Superman never saved any black people - Bobby Seale)

1969

Óleo y pan de oro sobre lienzo

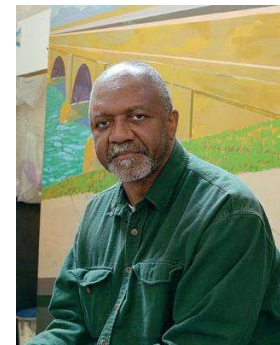
(136x92 cm)

Colección de Liz y Eric Lefkofsky.



La Historia ha dejado retratados a los héroes, bien sea en forma de Santos, bandas de rock, actrices o actores e incluso políticos. Pero esa historia no es la real, es una historia construida donde la minoría racial negra no existe. Hendricks no es ajeno a esto, es más, toda su producción artística lucha en esta dirección: en incluir la figuración negra en esa parte de la historia. En esta pintura, los colores de las cenefas que rodean el lienzo no son aleatorios, tampoco el título que es un homenaje a Bobby Seale, fundador del *Black Panther Party*, cuando dijo que *Superman nunca salvó a un hombre negro*.

El espíritu crítico de Barkley L. Hendricks adquiere forma de autorretrato, situándose en primer plano vestido solo con una camiseta en la que se puede reconocer inmediatamente la S que vestía el uniforme de aquel superhéroe que nunca salvó a un negro y que ha estado presente en la infancia y adolescencia de niñas y niños que se han mantenido ajenos a esta realidad.

NEGRO: COLOR Y MATERIA.

Kerry James Marshall



Toyin Ojih Odutola

Reconstruir la Historia del Arte desde dentro es una tarea complicada. Si quienes promueven tan ardua empresa, son los mismos que han sufrido el olvido sistemático dentro de la institución artística occidental, complica tanto la situación que parece imposible poder ver estas obras expuestas. Ninguna de estas premisas ha frenado las intenciones de aquellos artistas que deciden trabajar la identidad negra desde la reivindicación del negro como identificación, como color de piel, como textura viva formada por tantas influencias que trasluce historia.

Dentro de la muestra se encuentran obras de Kerry James Marshall y Toyin Ojih Odutol, dos artistas de influencias muy diferentes que han sabido construir su obra con estas referencias.

El manejo del color de Marshall, controlando la temperatura para hacer variaciones en una misma figura negra y así distinguirla del fondo monocromático, generalmente oscuro, es todo un alarde de virtuosismo que muy pocos artistas pueden defender. Su obra, articulada en torno a los temas espinosos de la política racial y la representación cultural, se desarrolla a través de planos de color plano que forman parte de la intención general de sus obras, esas que luchan ante la invisibilidad del negro de pigmento puro.

Los retratos de Odutola se visten con la textura de la piel, cargada de los orígenes, las vivencias, las cargas, las luchas personales y con el otro, para trabajar sobre la identidad y la percepción de lo que es ser negro. En su caso, la paleta cromática que crea, a través de distintas técnicas como carbón vegetal, tiza, rotulador o tinta, le ayudan a construir las figuras a través de capas de sombras y pigmento por capas que dan como resultado una superficie cercana a la textura de la piel. Es a través de la piel de sus personajes que describe las vidas de estos y propone temas que trascienden lo matérico, para poner en cuestión diferentes realidades políticas y sociales.

**KERRY JAMES MARSHALL***Black Star I*

2011

Acrílico sobre PVC (183X152 cm)

Colección privada

**KERRY JAMES MARSHALL***Black Star II*

2012

Acrílico sobre PVC (185X155 cm)

Colección privada de Liz y Eric
Lefkofsky

Estas dos obras pertenecen a una serie que el artista llama *Black Star*. Su contenido ataca directamente a muchos estamentos de dentro y fuera del Arte. En ambas, una figura irrumpe en el lienzo, más agresiva en *Black Star I*, aparentemente tranquila en *Black Star II*. Con esta serie, Marshall critica la pintura abstracta geométrica, aquella que nació al calor de los años cincuenta en Norteamérica, cuando en la calle pasaban demasiadas cosas como para mirar a otro lado. Las figuras geométricas de los lienzos que describen estrellas de cinco puntas de forma repetida, podrían ser la obra de cualquier pintor abstracto geométrico, pero Marshall da un paso más.

En *Black Star* la rotundidad negra lo envuelve tono gracias al trabajo monocromo con gradaciones tonales mínimas con las que el autor consigue incluso sombrear las siluetas, dando volumen al dibujo. El trabajo plástico se completa con el manejo de la luz sobre el negro que no resta pigmento, sino que añade volumetría. La figura femenina, que irrumpe la pintura abstracta funciona como metáfora perfecta del Black Power, mientras el movimiento pictórico continúa alejando la figuración de sus trabajos y replegándose sobre sí mismo.

El título de ambas obras hace referencia a la compañía de transporte marítimo Black Star Line, que, fundada a principios del siglo XX por Marcus Garvey, fue concebida para devolver la oportunidad a los afroamericanos de volver a África, aunque también fue un importante transatlántico dedicado al comercio.

K. J. Marshall continúa con este formato un año después cuando pinta Black Star 2, donde los colores de la bandera panafricana inundan el lienzo sin restar un ápice a la negritud de la figura que posa en una insinuante forma mirando directamente al espectador, exhibiendo su negritud, consiguiendo el autor domar la forma y el contenido para producir una obra de gran escala, que reivindica una constante en su carrera, la participación de artistas negros en los circuitos convencionales de arte, así como la exhibición de cuerpos negros, del que él es un especialista. Sus pinturas son verdaderas crónicas sociales y afirmaciones de la cultura negra.

KERRY JAMES MARSHALL*Untitled (beach towel)*

2014

Acrílico sobre PVC (152x184 cm)

Colección privada, David Zwirner



Las escenas bucólicas de paisajes agrestes en tardes soleadas donde los rayos de sol bañaban las figuras femeninas de destellantes pieles blancas, inundan las paredes de museos y colecciones privadas de todo el mundo. Ese espacio nunca contempló enriquecerse con mujeres negras y ahí es donde Marshall tiene algo que decir. No sigue ningún canon clásico establecido, ni el jardín de esta obra bebe de las descripciones renacentistas, tampoco pretende convertirse en una versión de cualquier pintura al aire libre impresionista.

El primer plano del cuadro, casi anteponiéndose a la figura principal, aparece el soporte de un foco de luz a modo de sol que ilumina a la joven, generando un juego de sombras en la escena, que se corresponde al estudio del pintor. En el fondo de la escena aparece otro foco que también incide sobre la mujer tumbada sobre una colorida toalla que descansa en un ambiente que simula el exterior. Introduce la luz artificial en un espacio artificial para un resultado natural, como una pintura al aire libre. Así, jugando con estos elementos, Marshall utiliza una pose tradicional, un tema ya abordado en la pintura, parafraseándolo con nuevos ingredientes como la luz artificial.

A través del dominio del pigmento negro, elevándolo a su máxima potencia, y lejos de cualquier banalidad que se pueda asociar en un primer vistazo, la pintura está llena de reivindicaciones que pasan por la política racial, la representación cultural o la emancipación social. Las sandalias, las uñas, el traje de baño de la muchacha, y el fondo se viste de un tono vibrante cargado de la cultura propia negra y el virtuosismo con el que trata el negro a través de siete tonos en los que no añade blanco, sino que consigue gradaciones con las que moldea las figuras, dan lugar a obras como esta.

**KERRY JAMES MARSHALL***Untitled (Painters series)*

2009

Acrílico sobre PVC (113x109 cm)

Museo de Arte Contemporáneo de Chicago

2009.15

**KERRY JAMES MARSHALL***Untitled (Painters series)*

2009

Acrílico sobre PVC (100x125 cm)

Galería de Arte de la Universidad de Yale

2009.161.1

KERRY JAMES MARSHALL*Untitled (Painters series)*

2009

Acrílico sobre PVC (113x109 cm)

Museo de Arte Contemporáneo de Chicago

2009.16

Marshall reconstruye la historia con sus cuadros. En esta serie trabaja lo negro desde el pigmento pictórico, ese que no ha formado parte de las paletas de los pintores a lo largo de la historia, salvo para crear sombras o pintar otro tipo de oscuridad. El cuadro dentro del cuadro, recurso utilizado de forma recurrente en la historia del arte desata en esta serie la ironía de Marshall, recordando a los dibujos que utilizan los niños donde se indica de qué color pintar cada parte para seguir el canon, en ninguno de esos dibujos se utiliza el color negro, nunca entró dentro del canon. En la tercera obra, el autorretrato del artista mirando fijamente al espectador destaca en primer plano sobre un fondo oscuro y él sí señala el color negro en su paleta, forma parte esencial de esta. Es toda una declaración de intenciones.

Precisamente por esto, ahora, él dibuja, gracias a su asombroso manejo del color, figuras de hombres y mujeres, solapando capas de pigmento sin pudor, utilizando la negrura más extrema para poner rostro a estos artistas que posan con sus paletas mirando al frente. Todas las obras tienen un denominador común: la negritud sin diluir que forma la carne de sus figuras.

Marshall pasa por encima del canon histórico del arte occidental, huyendo así del blanco en sus lienzos para vencer la connotación negativa de la negritud, asociada también al folclore, como forma de superar las formas estereotipadas de lo que otros han descrito sobre qué es ser negro.

Utiliza tres tonos de negro: negro carbón, negro mate y negro marfil, usando solo ocasionalmente el azul y el amarillo para redondear el color, pero no hay grados de negros más claros, todos se visten dentro de ese espectro, donde el negro es negro porque para él, el negro no es negociable.

KERRY JAMES MARSHALL

Nude (Spotlight)

2009

Acrílico sobre PVC (155x184 cm)

Colección Defares



La voluntad de abarcar la historia del arte en su trabajo es una constante en la obra de Marshall. Partiendo conceptualmente de un clásico reconocido y reconocible como *Olympia* de E. Manet, el artista logra recoger en esta obra toda la crítica que desde lo racial se puede hacer a la tradición europea que ha evolucionado con un sistema propio, que solo producía modelos basados en sus propias imágenes. En la obra de Manet aparece una mujer negra, pero en una esquina, casi dentro de una oscuridad ambiental que cede todo el espacio pictórico a la mujer blanca, que descansa ufana sobre la cama. La mujer negra en el cuadro de Manet es la criada. Esa es la imagen que el sujeto negro desempeña en el papel histórico que le ha sido asignado en relación con el legado del colonialismo y la esclavitud, pero Marshall ahonda en la teoría postcolonial y en la creación de un banco de imágenes propio que representan las realidades del individuo negro.

Es por eso, que K. J. Marshall pone a la mujer que descansa sobre la cama bajo el potente foco de luz que enmarca la figura, dejando a la luz toda la negritud que el artista puede representar. La mujer dirige su mirada al espectador, estableciendo un diálogo con él muy dístico al canónico de la historia del arte, a través del lenguaje propio del artista, que inunda la escena de una oscuridad absolutamente reveladora, dando a luz un cuerpo matérico negro puro que visibiliza, ilumina, reconfigura y reconstruye.

TOYIN OJIH ODUTOLA*The Uncertainty Principle*

2014

Carbón, pastel, rotulador y grafito
sobre papel (101x76 cm)

Galería Jack Shainman

TO14.037



El trazo de Toyin Ojih Odutola es inconfundible. La mezcla de delicadeza y decisión de cada incisión sobre el soporte sea cual sea el medio. Utiliza el retrato como plataforma para crear un sentido de lugar, de espacio propio donde las figuras dialogan con el espectador.

Este trabajo es un ejercicio de texturas donde la piel tiene todo el protagonismo. El negro iluminado de la piel del retratado evidencia los trazos casi primitivos que imprime la artista a través de diferentes técnicas, usando sobre todo el grafito y el rotulador, que como elementos que ejercen presión sobre el soporte, en este caso el papel, dejan una huella, una impronta, un recorrido fijo que describe las líneas de la piel. El juego de luces y sombras hace que el lápiz y la tinta fluyan.

El principio de incertidumbre concluye que cuanto mayor es la precisión en una de las magnitudes (posición y cantidad de movimiento de una partícula), mayor es la incertidumbre derivada en la otra variable complementaria. Este principio físico sirve de título e inspiración para esta artista que trabaja la identidad y la percepción de lo negro, cargando de material la piel de sus retratadas y retratados a través de capas de sombras y colores pastel, que construyen la identidad de estas mujeres y hombres.

**TOYIN OJIH ODUTOLA***How much is a symbol worth?*

2013

Tinta sobre papel (76,2x101x6 cm)

Colección privada

**TOYIN OJIH ODUTOLA***All these garlands prove nothing XII*

2013

Tinta sobre papel (35,6x43,2 cm)

Galería Jack Shainman

TO13.006

All these garlands prove nothing XII forma parte de una serie de retratos donde la autora utiliza la tinta sobre papel, como medio para expresar su preocupación por las representaciones históricas de los sujetos negros en el retrato. Utiliza la misma técnica en *How much is a symbol worth?* y en ambas socava las nociones de negrura en sus dibujos, explorando no solo qué significa ser negro, sino también cómo es percibida esa negrura cuando interpela al otro.

Se apoya en títulos que evidencian ese paso adelante que da su obra, más allá de un mero ejercicio de juego de materia, cuestionando las identidades físicas y sociopolíticas en lo que se refiere al color de la piel. Dentro del negro opaco de Odutola caben pinceladas de colores pastel, porque el negro no es solo negro, es una identidad que, en muchas ocasiones, está formada de tantas otras que se complementan entre sí.

En estas obras, explora más allá del color y lo hace a través de la materia. La piel de sus sujetos ya no es solo un color, es un juego de texturas que conducen la narración de sus retratados. Las figuras que se recortan en primer plano sobre un fondo monocromo blanco, miran al espectador de frente, mostrando su negritud. Es el único elemento del cuadro porque Toyin busca esa intimidad que desborda, esa llamada al exterior desde el empoderamiento de sus personajes

TOYIN OJIH ODUTOLA*New Growth (Maebel)*

2013

Rotulador de tinta y bronce sobre tabla
(33,5x35,5 cm)

Galería Jack Shainman

TO13.042



El nuevo crecimiento al que se refiere Toyin Ojih en su obra es la corriente reivindicativa de las mujeres africanas de su pelo natural como una parte importante de su identidad, tras haber sido criminalizado por el colonialismo. Esa identidad profunda, que se convierte en individual en cada una de las mujeres, se envuelve de materia y textura en este dibujo en el que el cabello de la retratada se convierte en el protagonista por el contraste con el fondo y el cuerpo que lo soporta. De nuevo, el tema de las identidades sociopolíticas y físicas en la obra de esta artista se convierte en un juego de materias inspirado en la historia de los textiles africanos, de modo que convierte obras, en ricas tramas que crean texturas sobre planos. Una pincelada aparentemente hecha desde la quietud que imprime una gran fuerza en la piel retratada de forma que se convierte en una topografía de su identidad.

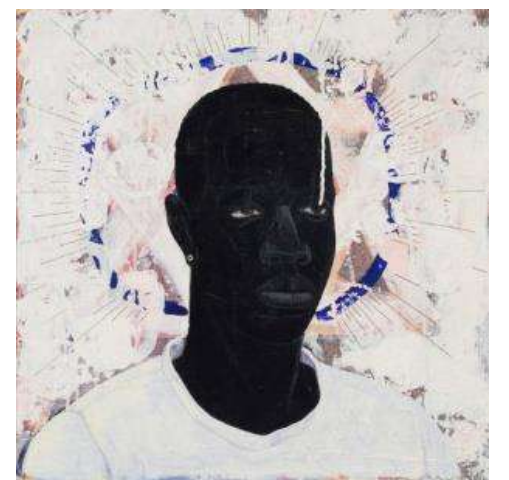
KERRY JAMES MARSHALL*Lost boys. AKA Black Johnny*

1993

Acrílico y collage sobre lienzo (61x61 cm)

Galería Jack Shainman

KM93.008



La serie Lost Boys, formada por ocho obras, ve la luz al calor de una serie de influencias del artista. Quizá una de sus obras más metafóricas que explora la realidad de estar perdido en América, perdido en el gueto, en la vivienda pública, el desempleo o el analfabetismo; perdido en definitiva en un país que no aceptaba a la población negra. Su pasión por la literatura infantil le hizo recordar una historia en la que unos niños se perdían en la *Tierra de nunca jamás*, donde los niños no crecían, en la vida real. Él vio a muchos chicos que no podían crecer porque las vicisitudes de la vida se lo impedían. El ingreso de su hermano en prisión hizo que esa fantasía, que hasta ese momento solo estaba en los libros, se volviera realidad y ahora su hermano era uno de esos niños que no podía crecer.

El extensísimo conocimiento del artista de la pintura europea clásica hizo que utilizara recursos propios de los retratos medievales y renacentistas mezclados con la abstracción gestual y el grafiti. En esta mezcla está toda

La obra que se presenta es un retrato que forma parte de una serie dedicada a algunos adolescentes negros muertos en las reyertas de bandas en Estados Unidos durante los años ochenta y noventa. El abandono gubernamental y la ausencia de planes específicos, hizo que durante esos años la delincuencia inundara las calles y la organización de bandas que se peleaban entre sí sin que nadie hiciera nada, fue una realidad que tuvo como consecuencia la muerte de seres humanos.

EL CUERPO COMO SOPORTE



Mwangi Hutter



Lorna Simpson



Hank Willis Thomas

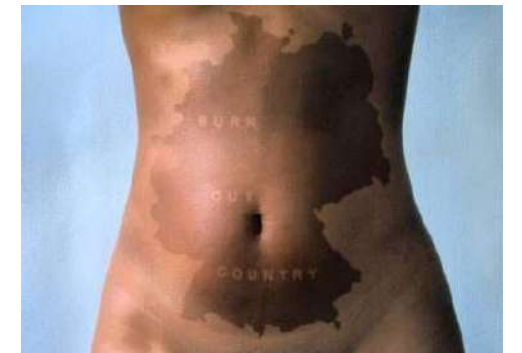


Donald Rodney

Los soportes tradicionales dentro de la historia hegemónica del arte no han variado demasiado; por eso, hubo que esperar al siglo XX para ver cómo los artistas utilizaban el cuerpo como soporte para sus creaciones, alejándose de la bidimensionalidad del lienzo y la falsa corporeidad creada en él.

El cuerpo como medio de expresión artístico no era una novedad real, las tribus primitivas lo utilizaron para manifestar su poder, su identidad, su diferencia. Su uso como medio y fin por parte de los artistas de la diáspora negra da un paso más y completa este discurso. El cuerpo negro ha sido el objeto de demasiadas injusticias y ahora, generaciones después, se convierte en el soporte, el espacio en el que reivindicar su violación.

Las fotografías que forman parte de la exposición son el trabajo sobre el cuerpo de mujeres y hombres negros que cuestionan la identidad, la importancia del color, el alcance del colonialismo y la historia de la esclavitud y la resistencia. Los artistas construyen su relato desde la identidad social y política a través de un lenguaje conceptual en algunos casos de denuncia, en otros de empoderamiento, pero que en cualquier caso caben todas las reivindicaciones culturales propias, esas que reclaman un espacio único en la sociedad.



MWANGI HUTTER

Static Drift (2001)

Impresión cromogénica sobre aluminio. (75x102 cm, cada una)

Museo Nacional de las Mujeres en el Arte

Mwangi marca su piel con las siluetas del continente africano y el país alemán como metáfora del impacto de la identidad en las mujeres y hombres de la diáspora. Sobre el mapa de África se puede leer *burn out country/país consumido*, y sobre Alemania *bright dark continente/ continente oscuro brillante*. África es de donde viene, Alemania la ciudad en la que vive: demasiado blanco para vivir en África, demasiado negro para vivir en Alemania. Esa es la identidad dual en la que se mueve la artista, evocando con los tonos utilizados sobre el vientre, la historia de la esclavitud y la de la resistencia.

M. Hutter combina en estas fotografías la lucha racial, pero también la de la sexualización del cuerpo femenino, que aquí ejerce de soporte artístico, donde se definen los límites territoriales que, dibujados por historias geopolíticas, son leídos y vistos a través de impulsos colonizadores.

Consigue desplazar las fronteras geográficas de su contexto normativo, invitando al espectador a reflexionar sobre qué significa el nacionalismo, la importancia del color de la piel o de la actividad étnica cuando sujeto y objeto son lo mismo: el cuerpo negro.

LORNA SIMPSON*Two necklines* (1989)

Fotografía sobre planchas metálicas y once placas de plástico (101x254 cm)

Galería Nacional de Arte de Washington

2005.44.1.1-3



La imagen y la palabra se juntan en esta pieza para cuestionar los estereotipos de género, identidad, historia y cultura. La quietud aparente de las fotografías choca con el texto de las placas que las separan, donde se puede leer: *anillo, rodear, lazo, ojo, puños, collar, lazo, siente el suelo deslizándose debajo de ti.*

La sutileza poética de Lorna Simpson a la hora de tratar los temas obliga a los ojos de quien mira, a dar un paso más. Por un lado, juega con la geometría, utilizando la forma circular para enmarcar sus fotografías, y no lo hace de forma desinteresada porque el círculo pone todo aquello que abarca en el centro, es un reclamo para la vista, pero también guarda relación directa con el tema que trata y con las piezas rectangulares que contienen el texto. En la imagen solo la boca, la barbilla, el cuello y las clavículas de una mujer negra que viste un camisón de algodón blanco con blanda bordeando el cuello. Todas las líneas de la imagen confluyen en el mismo punto: el cuello de la mujer. Todas estas señales que van saliendo de la pieza se unen para crear el significado completo. El ahorcamiento fue una forma, escalofriante, de ejecución durante la esclavitud negra, también el último recurso de aquellas mujeres y hombres desesperados que, ante un futuro de privaciones y sometimiento, decidieron quitarse la vida. El horror de esta situación es tratado por la artista en esta pieza con esa elegancia poética y conceptual con la que corona todos sus trabajos.

LORNA SIMPSON*C- Ration* (1991)

Gelatinobromuro de plata sobre papel (48x53 cm cada una)

Museo Nacional de Arte Reina Sofía

DE01735



La incorporación del texto a la imagen es una constante en la obra de Lorna Simpson. En esta ocasión enfrenta dos fotografías: en la primera, la atención se centra en un plato blanco con texto negro sobre fondo también negro, en él se puede leer: *not good enough /no es suficiente*; la segunda, la misma que utiliza en *Two necklines* pero con un texto impreso sobre el cuello de la mujer: *but good enough to serve/ pero lo suficientemente bueno para servir.*

Con este díptico, Simpson hace alusión al maltrato sistemático implícito en la esclavitud, donde a la carga de trabajo sobrehumano se le sumaron las vejaciones en todos los momentos de la vida donde se incluyen las separaciones que obligaban a la mujer u hombre negro a comer en una vajilla distinta a la del blanco del que eran esclavos, una que ellos nunca podrían utilizar. Las raciones de alimentos de bajo índice nutritivo eran además escasas. Toda su vida estaba controlada por el blanco.

La artista juega con la superposición de blanco y negro y con la negación de la identidad, lo que da más fuerza a un relato construido desde la identidad social y política.

MWANGI HUTTER*Transferences (2014)*

Impresión cromogénica sobre aluminio (68X102 cm, cada una)

Galería Burster, Berlín



Dos cuerpos unidos por el cabello. Ese podría ser la síntesis de la obra de Hutter, fórmula que además presenta por duplicado. Pero no, no se trata de un simple juego visual, el título de la obra *Transferences* nos lleva a otro nivel, ese que conceptualmente nos sitúa ante la importancia del pelo dentro de la comunidad negra. La lucha de los derechos de los negros ha tenido que pasar por la reivindicación de lucir la naturaleza específica de su pelo que en el siglo XVIII tuvieron que esconder las mujeres por resultar una ofensa. Como algo cercano al indecoro, las mujeres debían -por una imposición social blanca- recurrir a todo tipo de tratamientos o peinados que las alejaran del estilo afro que actualmente conocemos, negando así la naturaleza de su propio cabello que no era más que la transferencia generacional genética de algo que se había convertido en una identidad colectiva.

En la imagen, dos cuerpos femeninos unidos por el cabello. Las jóvenes, hijas de la autora, posan con su madre -a la que no le vemos la cara- pegada a su espalda, porque de ella viene el origen de esa transferencia africana. Es la transmisora de esa entidad con la que tienen que convivir, su portadora de raíces, de las raíces de sus antepasados, esa que se hace evidente en su piel, en sus rasgos y también en su pelo. Mwangi construye una imagen en *Transferences* que toca la esencia de la transmisión generacional, pero sin dejar de señalar la injusticia que llevaba a las mujeres africanas a esconder su pelo porque el colonialismo había criminalizado su estética particular.

WILLIS THOMAS*Black Power (2008)*

Impresión cromogénica sobre aluminio (40x50 cm)

Museo de Bellas Artes Gregg Shienbaum



El Black Power (Poder Negro) es el grito de guerra de la lucha racial, cuyo origen está en el puño vestido con un guante negro que algunos atletas negros levantaron en el podio en las Olimpiadas de 1968. Ese gesto empezó a crear el imaginario visible de un movimiento que trascendería de lo social a lo político a lo largo y ancho del mundo, aunque con diferentes niveles de calado.

Thomas trabaja la fotografía conceptual para reivindicar los temas relacionados con la identidad, la historia y la cultura popular, y esta obra tiene un poco de todos esos componentes. Es una imagen directa, solo la boca de un hombre negro que cubre sus dientes con un *grill*, un elemento decorativo que viene de un tipo de joyería, *bling-bling*, que nace en el seno de la cultura del hip hop y que tuvo su mayor auge en 1980, aunque su trascendencia llega hasta nuestros días.

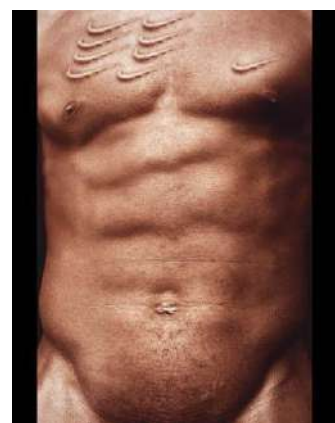
El orgullo de lo popular, de lo propio, que surge en un momento concreto y se pervierte con generaciones posteriores: esa es la crítica del autor a la mercantilización de la identidad masculina afroamericana, planteándose la trascendencia de la cultura visual deteriorada con el paso del tiempo a través del poder de los logos, que disfraza la naturaleza de la causa en pro de una estetización descontextualizada.

**WILLIS THOMAS***Branded Head (2003)*

Impresión cromogénica digital (96x73 cm)

Galería Shainman

TO03.007

**WILLIS THOMAS***Scarred Chest (2004)*

Impresión cromogénica digital (150x101 cm)

Museo de Arte de Cleveland

2012.59

Thomas lleva a cabo una serie que titula *Branded*, donde trabaja mediante la postproducción de fotografía directamente con el cuerpo. Dentro de esta serie están las dos obras que se presentan, donde incide de forma digital sobre el cuerpo de sus modelos, en una suerte de cicatrices que vagan entre la crítica y la manipulación de la publicidad.

Las imágenes de Willis Thomas exploran la relación tan estrecha entre el cuerpo, la historia, la raza y el mercado de consumo, estudiando cómo cada uno de estos aspectos se relaciona con los productos y las campañas de publicidad.

Con estas fotografías articula un discurso que bebe del significado literal de las marcas en la piel en la época de esclavitud, extrapolando esta a la actualidad y a unos nuevos modos de esclavización a manos de las marcas. La violencia ejercida durante la década a partir de los años sesenta a ciudadanos negros, que llevaban alguna de las marcas que él esculpe en el cuerpo de sus modelos, condujo a algunos, como el caso de su primo, a la muerte. Un negro llevando marcas caras, oro u otros elementos relacionados con personas blancas con cierta capacidad adquisitiva, era motivo, casi inmediato, de detención.

Las marcas de Thomas son las de la violencia sistemática en diferentes momentos de la historia, también son las huellas raciales y de identidad que han sido manipuladas para crear una identidad de sociedad consumista.

**MWANGI HUTTER***Twinshipping (2016)*

Impresión cromogénica (110x84 cm)

Galería Mariane Ibrahim

PL-2016.08

**MWANGI HUTTER***Traces (2016)*

Impresión cromogénica (55x110 cm)

Galería Mariane Ibrahim

PL-2016.07

Estos dos trabajos de M. Hutter continúan con la exploración sobre la identidad en un sentido político y personal; es decir, la identidad negada y la reivindicada. Las marcas son la huella del pasado, aquella que identificaba a los esclavos afroamericanos, pero también son las luchas que se han ido librando a lo largo de las décadas de reclamación de los derechos civiles de los negros. Dentro de esta empresa caben las reivindicaciones culturales propias, un espacio en la sociedad y la cultura que reclama un lugar único, no una visión homogénea del negro como color de piel, sino de la individualidad.

Las marcas con las que se convertían en esclavos a las mujeres y hombres negros, pasando automáticamente a la categoría de objeto en propiedad, son las que la autora describe en *Traces*, utilizando el cuerpo de tres mujeres, liberándolas de la sexualización del cuerpo femenino para iluminar las marcas impuestas. La homogeneización de la raza es el tema de *Twinshipping*, donde bajo una misma tela une dos cuerpos que solo tienen en común el color de la piel. La lucha por la identidad está presente en esta imagen, esa que ha sido solapada por la imposición blanca y que negó libertades e impuso realidades.

DONALD RODNEY*In the house of my father (1996-1997)*Fotografía impresa en aluminio
(110x140cm)

Galería Mariane Ibrahin

PL-2016.08



La mano del propio artista sostiene una diminuta escultura de una casa. Se trata de un juego, la obra dentro de la obra, pues esa casa es una obra independiente del artista, conocida como *Mi madre*. Esta forma fue construida con la propia piel del D. Rodney extraída tras las múltiples operaciones a las que se tuvo que someter debido a la anemia de células falciformes que padecía. Esta enfermedad es hereditaria y específica de algunas personas de ascendencia africana, caribeña, mediterránea oriental, del Medio Oriente y Asiática.

La narración del artista parte de lo personal para situarse en un contexto colectivo que continúa trabajando la identidad, además del sentido de familia relacionado con el desarraigo de la diáspora. La casa, una estructura que debería ser sólida, se vuelve aquí frágil y fina, las paredes no encajan, se desmorona porque la piel es tan fina que terminará resquebrajándose hasta convertirse en ruina, la muerte irremediable que le esperaba a Rodney.

El trabajo de Donal Rodney en esta etapa aborda las ideas de identidad, hogar y familia dentro de la especificidad de la diáspora británica y afrocaribeña.

MWANGI HUTTER*Headskin (2005))*

Proyección de vídeo (5:55 min)

Galería Mariane Ibrahin

PL-2016.08



Mwangi Hutter y Robert Hutter son artistas y pareja, lo que hace que trabajen en colaboración en numerosas ocasiones. Crean con su propio cuerpo un vídeo que reflexiona sobre la identidad asociada al pelo desde los dos puntos de vista: el de ella como keniana y el de él como alemán. Exploran por tanto las identidades africanas y no africanas a través de una imagen en movimiento partida en dos, cada uno ocupa una parte de la pantalla, mientras van pasando cosas en su pelo. Van segmentando la cabeza, haciendo surcos que cada vez dividen más, son esos compartimentos de la sociedad en la que nos encasillamos, los que nos limitan, aquellos que nos frenan. Durante seis minutos se dividen el cabello en mitades, luego en cuartos hasta en ocho partes para después ir desapareciendo los espacios con pelo hasta eliminar completamente todo el cabello.

De fondo de la imagen, la voz de la autora en fragmentos de un diálogo intercultural en el que se involucran los dos artistas: *Identidad - no africanas, hablemos de Europa - culpa - pensar / olvidar - ¿qué? - decidir, actuar, relacionar 'indica que el trabajo trata sobre el diálogo intercultural en el que se involucran los artistas.*

TROPIKOS



JOHN AKOMFRAH

Tropikos (2014)

Vídeo (38 minutos)

Cortometraje – Drama

Tropikos es una instalación a gran escala construida como un drama experimental que viaja hasta el origen, hasta el primer encuentro entre los exploradores ingleses y los habitantes de África en el siglo XVI. El artista elige el Valle del Río Tamar y Plymouth, enclaves nada aleatorios puesto que ambos están vinculados a la industria de esclavos, siendo puntos de partida para numerosas expediciones importantes.

Las imágenes resultantes son cuadros teatralizados, vivos, envueltos en un silencio ensordecedor -a pesar del audio- por su efectividad simbólica. Mezcla las dos culturas que se cruzan en el territorio: la de los colonizadores y los colonizados, evidenciando en qué medida la prosperidad y el poder de los primeros dependió de la subyugación violenta de los pueblos africanos.

Acompaña a las imágenes fijas, una banda sonora ambiental que envuelve a los personajes y al paisaje, combinándola con la voz de un narrador. En el prólogo se citan las primeras líneas de *Enrique V* de William Shakespeare, porque el artista configura su obra al modo del teatro épico de principios del siglo XX, fijando así su visión sobre las realidades sociales. También aparece un fragmento de *El paraíso perdido* de John Milton donde describe la expulsión de Adán y Eva del Jardín del Edén, que aquí sirve para contar la historia del encuentro entre exploradores y nativos y la sucesión de su convivencia forzada.

BLANCA PROMESA

Hemos recogido en la muestra tres de las cinco obras que forman la serie *Garden Project* del artista y una cuarta que realizó tres años más tarde, pero que se lee como una continuación de la primera serie. La producción de la serie *Garden Project* es un punto de inflexión en la carrera del artista que alcanzó el éxito tras la exhibición de estas pinturas de gran formato, continuando su carrera en esta línea. En estas obras investiga la cotidianeidad de la población afroamericana en Chicago, donde a la configuración urbanística se sumaron una serie de proyectos de vivienda social, cuyos objetivos nunca se llegaron a cumplir.

Los tres primeros trabajos, que ven la luz en 1994, parten de esta idea de *Project* en Chicago y Los Ángeles, porque el gobierno consideró estas ciudades como lugares comunes de convivencia y de intercambio, en donde se había alcanzado equiparar derechos y oportunidades, pero la realidad fue que terminaron siendo guetos dominados por la delincuencia y la desigualdad, relegados al olvido del Estado en un abandono criminal. En pocos años estos edificios fueron demolidos.

La teatralidad innegable de estas vibrantes pinturas se mezcla con la historia del arte europeo abrazando el corazón del rococó con el ornamento figurativo en los lienzos, el collage con el que configura el paisaje casi idílico en un ejercicio hábil de apropiación de la historia del arte canónico, para hacer una radical crítica social y política con el espíritu necesariamente irreverente del artista, que fusiona con las figuras negras que nunca han participado de la tradición artística como actores directos de la escena.

Estas tres pinturas ilustran el deterioro de las iniciativas que comenzaron en la década de los noventa tras la renuncia de la Junta de Autoridad de Vivienda de Chicago, que fue tomada por el Departamento Nacional de Vivienda y Desarrollo Urbano que llevó a que Chicago fuese declarada la ciudad con más problemas de vivienda pública de la nación.

KARRY JAMES MARSHALL*Many mansions* (1994)Acrílico y collage sobre lienzo
(114x135 cm)

Instituto artístico de Chicago

1995.147



Many mansions sigue una estructura clásica renacentista, esa que describen las figuras del cuadro en forma piramidal. Son esas obras clásicas, las grandes pinturas de historia, las que han servido de narración efectiva de, las que se aprovecha ahora Marshall, reinventando el formato para su propio discurso.

El conjunto abigarrado, lleno de símbolos, figuras y colores vibrantes, cuajado de información disfrazada de cotidianidad, es un canto de protesta contra los nuevos proyectos de viviendas sociales que buscaban revertir el hacinamiento de los grupos raciales y erigirse como una oportunidad para equiparar, en servicios y calidad de vida a toda la población. Lamentablemente esta estrategia política fue un fracaso.

Una paleta de colores pardos enmarca la escena donde las tres figuras rotundamente negras, vestidas de domingo, hacen las labores propias de una vida alegre en un jardín doméstico cualquiera, esa labor de vida tranquila y alegre que se torna crítica en esta ocasión. Yuxtapone en el lienzo lo real y lo fantasioso ayudado de los textos que son mensajes directos al espectador. En el panel del fondo, se pueden leer textos parecidos a los que contenían los documentos que garantizaban la condición de vivienda social a las construcciones que el gobierno llevó a cabo en los años noventa. Esos documentos funcionaban en forma de garantía, que nunca se hizo efectiva. El lienzo está enmarcado en la parte superior por una blanda roja en la que Marshall juega con las palabras del evangelio de Juan (14:2) que él rehace para escribir *En la casa de mi padre hay muchas mansiones*.

KARRY JAMES MARSHALL*Better homes, better gardens* (1994)Acrílico y collage sobre lienzo
(114x135 cm)000

Museo de Arte de Denver

1995.77



Esa alegría natural de un barrio residencial unida a todos los Project promocionados en esa época, que siempre se asociaban a grandes jardines por los que pasear, sigue siendo el tema principal en *Better homes, better gardens* donde el jardín renacentista se hace más presente que nunca y se fusiona con la realidad de ladrillo.

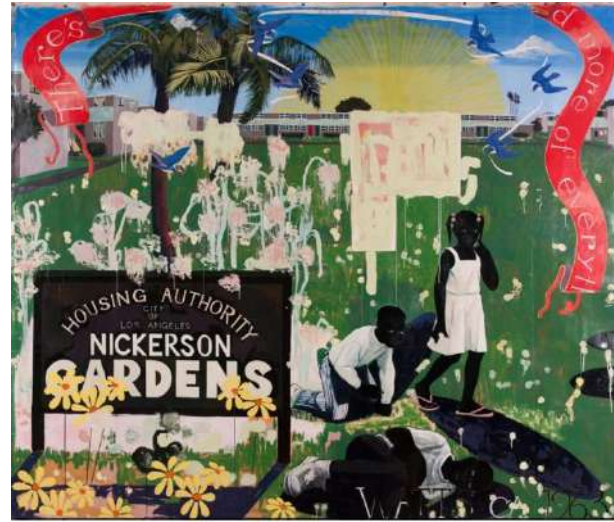
Esta pintura habla de la esperanza, esa que despertaron los proyectos de renovación de zonas de la ciudad para convertirlas en espacios de convivencia. Proyectos que, aunque posibles, resultaron ser un fracaso. Las golondrinas que revolotean por el cielo azul cruzándose con nubes plásticamente muy interesantes, funcionan como símbolo de ese futuro que está por venir cargado de renovación, el que hace alusión a la posibilidad de dar viviendas dignas a los sectores de la población minoritarios. Lo que pudo ser y no fue lo deja claro el cartel que aparece en primer plano en el lienzo, pero se oculta tras una vegetación que empaña su lectura.

La musicalidad de las líneas sinuosas en forma de vegetación que el artista salpica por el lienzo se torna agobiante, delata la inquietud, la exagerada celebración de un proyecto, que no cumplió su objetivo. A las fuentes rebosantes, las golondrinas revoloteando y la pareja de dos muchachos, coronados por una de las nubes, que camina derrochando amor en primer plano, se le suman una vez más los mensajes textuales. No hay nada aleatorio en esta serie de Marshall, por eso no es casual que el hombre atraviese la blanda beige del fondo del lienzo donde escribe la frase que da nombre al cuadro. A modo de velo, sobre la pintura aparece un patrón recurrente que se corresponde a una tela metálica que divide las zonas del jardín, metáfora perfecta de los guetos en los que se convirtieron estas zonas de las ciudades.

KARRY JAMES MARSHALL*Watts, 1963* (1994)Acrílico y collage sobre lienzo
(114x135 cm)

Museo de Arte de Sant Louis

190:1995



El gran formato continúa en la serie *Garden Project* en esta ocasión el artista recuerda el vecindario de Watts en Los Ángeles, lugar donde él y su familia residieron durante años.

La ironía del artista sigue estando presente en este lienzo en el que los protagonistas son tres niños en primer plano en una estampa aparentemente festiva si no reparamos en los detalles, pero altamente comprometida gracias a los mensajes insertados. Desde la concepción del espacio pictórico a los detalles decorativos, todos suponen una crítica al sueño americano, que nunca existió para la población negra. El abanico descrito por los rayos del sol agresivos sale del punto de fuga del cuadro, pero no alcanza a iluminar el primer plano donde unos niños elegantemente vestidos según los cánones de la clase media americana juegan entre sí, dejando su sombra negra fuertemente recortada sobre la hierba. De nuevo las golondrinas ocupan el cielo, vuelan sobre las palmeras, símbolo idílico de las avenidas californianas que atraviesan los barrios de la clase alta.

Un cartel se antepone a las figuras, donde se puede leer un mensaje propagandístico, el que se corresponde con esos vecindarios utópicos de los que venimos hablando: los guetos, esos dos mundos separados donde no se llegó a dar la convivencia interracial. El espacio crece hacia el fondo del cuadro donde se inunda de formas retorcidas sobre sí mismas en un escenario paisajístico barroquizado; por lo tanto, teatralizado y delimitado por las cintas con textos que en color rojo bordean el marco del cuadro con una frase irónica sobre un jardín de flores descompuestas que nacen desordenadamente entre carteles ilegibles.

KARRY JAMES MARSHALL*Study for past times* (1997)Acrílico y collage sobre lienzo
(114x160 cm)

Sotheby's

B.1955



En esta pieza el artista deja claro su dominio de los modos históricos del arte tradicional para evidenciar la ausencia de la figura negra dentro del canon occidental establecido en arte. se enfrenta a este canon, al igual que en la serie de jardines, utilizando el poder narrativo que construyó la pintura de blancos para hacer un hueco al discurso afroamericano.

Las líneas sinuosas de una naturaleza domada por el hombre para su disfrute describen la acción en este lienzo. Con ellas, presenta a los distintos personajes disfrutando de los placeres propios de los blancos tan retratados por los grandes impresionistas europeos que retrataban a mujeres y hombres en sus disfrutes dominicales. Con ese poso, Marshall decide retratar aquello que nunca hicieron esos pintores: figuras negras disfrutando de esas actividades. Desde una merienda en el campo, a una tarde golf, pasando por un paseo en barca, todas esas imágenes creadas del ocio estadounidense, que aquí configuran una estampa idílica gracias a todos los objetos cotidianos que el artista dispone rodeando a las figuras negras en primer plano.

El fondo del cuadro revela esa realidad *otra*, esa que tiene a Chicago como escenario destacando las Torres Sears, el estadio de los White Sox y el proyecto de viviendas Stateway Gardens. El enfrentamiento entre el horizonte real, ese que prometía una vida idílica en los suburbios para negros se convierten en guetos llenos de inseguridad. Ninguno de los elementos del cuadro es aleatorio, tampoco la reminiscencia a la pintura medieval que crea un diálogo entre los personajes, aquí el texto sigue el ritmo de una canción imaginaria de ritmo afro para revelar la realidad a la que la población negra se ha visto relegada en los barrios residenciales de Chicago, a pesar o por culpa de, los proyectos urbanísticos destinados a esas zonas urbanas. Con este lienzo, Marshall invoca la antigua promesa de la prosperidad pausada a través del trabajo duro para conseguir el sueño americano.

Hay una intención teatral en su pintura, en toda la serie, una oscuridad deliberada y dramática de las figuras en contraste con un colorido y saturado fondo de colores, a base de manchas de pintura y descarga de material. Estas figuras se vuelven rotundas cuando miran al espectador, reconocen la presencia de este, de forma directa donde el blanco de su vestimenta queda anulado por la fuerza del negro casi monocromo que describe sus cuerpos y sus rasgos faciales

DESDE DENTRO



Carrie Mae Weems

Desde dentro es un espacio en el que conviven dos series de fotografías relacionadas directamente con la intimidad y la realidad femenina, concretamente la de la propia artista, protagonista de las instantáneas. La intimidad en su casa, en su relación con los seres más cercanos o aquellos que entran y salen de su vida; por otra, la realidad de la historia de la pintura en relación con la sexualización y canonización del cuerpo femenino en la Historia del Arte. Son imágenes que trascienden el interior desde el que son hechas para llegar a todos.



Un mismo escenario, personas que entran y salen del enfoque de la cámara de la artista y una intención en cada una de las veinte fotografías que forman esta serie *From the kitchen table* (*Desde la mesa de la cocina*). Este lugar común a todos, la cocina, el corazón de la casa, es el elegido por la Carrie Mae para hablar de la cotidianidad, las relaciones personales, la raza, la identidad y el papel de la mujer desde un punto de vista universal.

La artista utiliza su cuerpo como si se tratase de un paisaje donde explora las realidades complejas de la vida de las mujeres. Su propio cuerpo es el canal, pero la historia traza una línea transversal a la cotidianidad, desde la complejidad de las relaciones monógamas, hasta las que se establecen con amigas o con los hijos. Trabaja desde la raza, pero su canto es mucho más amplio, por ello quiere deshacerse del estereotipo para que lo que realmente brille sea la humanidad de sus personajes.

La mujer que se repite en todas las instantáneas es la propia artista que se fotografía cada día interactuando con otras personas: su hija, sus amigas, sus amantes, etc., aunque ninguno de ellos lo es en realidad.

Aunque esta obra salió a la luz al principio de su carrera, su legado ha acompañado a la artista hasta nuestros días. Es una obra tremendamente contemporánea con un lenguaje propio del documental que la artista ha adaptado en imágenes escenificadas que construyen múltiples relatos.

CARRIE MAE WEEMS

From the kitchen table (1990)

Impresión fotográfica sobre gelatina de plata (25,5x25,5 cm)

Jack Shainman Gallery

CMW08.001 - 020

CARRIE MAE WEEMS*Not Manet's Type (1997)*

Fotografía compensada (100x50 cm)

Museo de Bellas Artes de Boston

2005.1253



Cada una de las fotos en las que la protagonista es la propia artista, va acompañada de un texto, una afirmación sardónica que contiene las verdades que la historia del arte no siempre ha mostrado. Las revelaciones de la artista en forma de fotografía, hábilmente encuadrada y elegantemente enmarcada, permiten al espectador adentrarse en el contenido como un voyeur lo hace a través de pequeños agujeros escondidos. El reflejo de la figura femenina nos llega a través del espejo, un reflejo de esta en su intimidad, en una habitación donde el mobiliario es el tradicional americano y la cómoda el lugar donde las mujeres guardan la ropa íntima, los secretos, lo privado.

Las palabras que acompañan a cada imagen son afirmaciones que en clave feminista responden al uso del cuerpo de la mujer a manos de los hombres a lo largo de la historia de la pintura. Suma la particularidad que en este contexto tuvo, y tiene, el cuerpo de la mujer negra, ignorado en el arte moderno en particular. Pero para la artista, la aprobación del cuerpo negro femenino en el arte no viene de la mano del blanco, tampoco del hombre negro, sino de la propia afirmación de las mujeres negras que pueden representarse a sí mismas sin necesidad de ser legitimadas.

Las imágenes forman una secuencia que describen el movimiento de la mujer por la misma estancia en diferentes posiciones ante la cámara. Es ese espacio privado al que nos da acceso, ese que ha sido público para los artistas que han participado de la seducción de la intimidad femenina. Un espacio, por otro lado, que remite a los dos axiomas pictóricos de Frida Kahlo: la mujer y la cama. En esta serie la artista muestra a la

mujer relacionándose consigo misma y dentro del arte moderno y en los ideales de belleza que promueve, problemáticos para las mujeres negras. La sociedad moderna europea niega la virtud sexual o femenina a las mujeres negras mostrando solo la belleza y la feminidad a través de modelos blancos.

ESPACIOS

El museo: templo al servicio de la comunidad que aglutina el conocimiento artístico universal para muchos; templo donde se cuentan verdades a media para otros. Entre este último grupo están artistas que como Carrie Mae Weems critican el espacio destinado a artistas masculinos europeos blancos, perdiéndose una amplia gama de experiencias e historias que quedan en el olvido.

Con un discurso poético, la artista desvela sus protestas invitando al espectador a hacer las propias para dar cuenta de la injusticia ante esa historia construida que borra a las otras historias.

La lírica de Carrie Mae Weems viaja en forma de susurro a través de esta serie de fotografías en blanco y negro. En ellas juega con el contraste de color, la escala y el símbolo para acercarse al espectador e invitarlo a participar en la obra.

La artista propone la reflexión acerca del significado de los museos como lugares que cuentan solo la historia que sus artistas masculinos y blancos, en forma de invitación para repensar esta definición y valorar así la injusticia a la que los artistas negros se han visto sometidos por no haber sido inscritos en esa historia.

CARRIE MAE WEEMS

Museums serie (2006)

Fotografía compensada (182x152 cm)

Galería Jack Shainman NY

CMW08.030-36



Los majestuosos edificios se levantan ante la atenta mirada de una figura femenina, la de la propia artista, que se presenta al espectador de espaldas, porque es en esa falta de identidad donde nos vemos reflejados, todos podemos ser esa figura. Por lo tanto, espectador y personaje tienen la misma perspectiva, miran desde el mismo punto. Este es el espacio de Weems que comparte con el público, para con un susurro persuasivo, instarlo a revelar las injusticias en forma de protesta.

La artista hace un recorrido por los grandes museos, como contenedores de historias escritas en muchas ocasiones desde el poder, que deben dejar un espacio a aquellas que no han sido suficientemente retratadas. En un juego de escala y contraste de tono, combina la monumentalidad de los edificios con la singularidad y rotundidad de la figura negra que los mira con firmeza, proponiendo al espectador una reflexión sobre el significado de estos espacios comunes que han de abrirse más a la pluralidad social.

A
R
T
I
S
T
A
S

BARKLEY L. HENDRICKS (1945-2017)

Nace en Filadelfia en abril de 1945 y se forma como artista en la Academia de Bellas Artes de Pensilvania. Completa sus estudios en la Universidad de Yale con máximos reconocimientos.

Explora el mundo de la fotografía, lo que desencadena inevitablemente en una forma muy concreta de trabajar sus figuras. Captura la moda, los peinados y las emociones de amigos y vecinos hasta el punto de ser reconocida su obra por los retratos fotográficos de mujeres y hombres de sensibilidad única, sin olvidar la carga política y social de sus pinturas.

En la actualidad sus obras forman parte de las colecciones de los museos internacionales de mayor relevancia como el Museo de Arte Americano de Whitney, Nueva York,; La Galería Nacional de Retratos, Washington, DC; La Galería Nacional de Arte, Washington, DC; The Tate Modern, Londres, Reino Unido; Studio Museum, Harlem, Nueva York; Museo de Arte de Filadelfia, Filadelfia, Pensilvania; Rubell Family Collection, Miami, FL; Museo Nasher de Arte, Durham, North Carolina; Museo de Arte de Columbus, Columbus, Ohio; y el Museo de Arte Fogg, Universidad de Harvard, Cambridge. Además, de los compradores privados de sus trabajos.



KEHINDE WILEY (1979)

Crece en Los Ángeles, California, donde se nutre de las imágenes que después formarán parte de su obra. Con doce años asiste a un programa de arte en San Petersburgo, donde conoce una gran colección de pintura que acrecienta su curiosidad. Con un conocimiento profundo sobre la Historia del Arte europeo, decide estudiar pintura, graduándose en la Escuela Superior de Artes del condado de Los Ángeles, y licenciándose en 1999 en el Instituto de Arte de San Francisco y en 2011 en una Maestría en Bellas Artes en la Escuela de Arte de la Universidad de Yale.

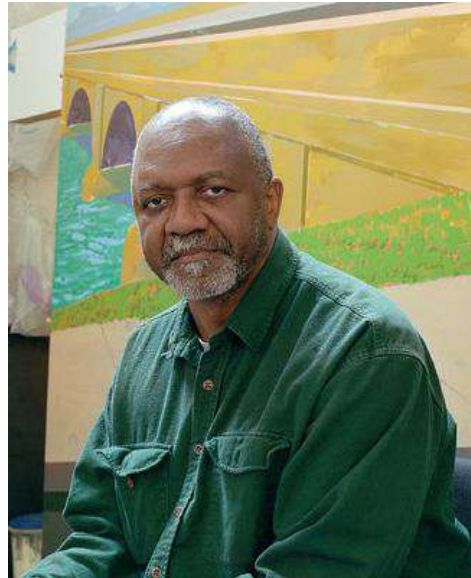
Todo este bagaje de conocimiento artístico, junto con la influencia de sus viajes y el conocimiento de la pintura europea, hace que sus obras beban de los signos y la retórica visual de los grandes retratistas de la historia, ahora cargados de lo heroico, majestuoso y sublima de la representación urbana con protagonistas negros.



KERRY JAMES MARSHALL (1957)

Aunque nace en Birmingham, Alabama, creció en South Central Los Ángeles y se mudó a Chicago, donde vive en la actualidad. Cuenta con un currículum exquisito, pues se graduó recibiendo el BFA del Instituto de Arte Otis de Los Ángeles en 1978 y el título de Doctor Honorífico en 1990. Su obra ha dado la vuelta al mundo, exhibiéndose en galerías y museos internacionales de gran importancia como el Rennie Museum de Vancouver, el Museo Contemporáneo de Los Ángeles, el Museo van Hedendaagse Kunst Antwerpen en Amberes o el Kunsthall Charlottenborg en Copenhague, pasando por la Fundación Tapiès en Barcelona o el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid.

Su carrera se basa fundamentalmente en obras de gran formato que reivindican la posición del sujeto negro en el arte y en la vida, explorando sin pudor la materia y el color negro hasta límites infinitos que solo un gran maestro técnico como él puede desempeñar, gracias al manejo de hasta siete tonos de negro en los que no utiliza el blanco para lograr las gradaciones.



TOYIN OJIH ODUTOLA (1985)

1985 es el año en el que nace Toyin en Nigeria. Solo cinco años después se muda junto a su familia a Berkley, California, donde su padre daba clases de química en la universidad. Se mueve por diferentes estados de Norteamérica siguiendo a su padre y ella se gradúa en 2008 en Artes y Comunicación en la Universidad Hunstville de Alabama, obteniendo cuatro años después la maestría de Bellas Artes en el College de Artes de California.

Su reconocimiento es mundial, a pesar de su juventud, o precisamente por ella. Actualmente, su colección se divide entre los coleccionistas privados y las galerías de arte y museos internacionales más destacados.

Trabaja los conceptos de identidad y raza, también de género y asuntos que trasciende lo social y lo político a través de la piel de sus figuras negras, concebidas desde diferentes técnicas artísticas, imprimiendo la carga histórica y su personalidad.



INGRID NJERI MWANGI (1975)

La dualidad de la identidad es el hilo conductor de su obra, fiel reflejo de su vida pues nace en Kenia pero desarrolla gran parte de su vida en Alemania, y las consecuencias de esa mezcla se pueden leer a través de sus producciones artísticas.

Utiliza diferentes medios para dar a luz sus obras, desde la fotografía al collage o las videonstalaciones. Sus trabajos han recorrido el mundo por las grandes exhibiciones de Arte Contemporáneo con extraordinario éxito.

En Alemania conoce a su colaborador Robert Hutter y juntos crean las imágenes que evocan identidades raciales y nacionales, utilizando el cuerpo humano como soporte. Reflexiona sobre los cruces de fronteras y la búsqueda de la identidad en un sentido político y a la vez íntimo y personal. Sus obras son la unión de contrastes entre lo masculino y lo femenino, lo negro y lo blanco y todas las fronteras que ha creado el ser humano.



HANK WILLIS THOMAS (1976)

Las obras de Thomas tratan temas de identidad en relación con la unión entre los productos, los medios y la cultura popular. Nace en Nueva York en la década de los setenta, donde se especializa en fotografía y estudios africanos en la Universidad y en fotografía y crítica visual en el College de las Artes de California. En 2017 recibe el premio honorario en la Escuela de Arte de Maryland.

Su obra rabiosamente conceptual forma parte de las colecciones más importantes de Arte Contemporáneo. Desde el Centro Internacional de Fotografía de Nueva York al Museo Guggenheim de Bilbao o el Musée du quai Branly en París, Museo de Brooklyn, National Gallery of Art de Washington DC., o la Galería Godman.



LORNA SIMPSON (1960)

Lorna Simpson es una de las artistas fundamentales de su generación. Su obra se caracteriza por la sutileza poética en la que mezcla texto e imagen para trabajar de forma sinérgica. Lo que ahora es su profesión, fue durante su infancia una afición motivada por sus padres, grandes aficionados al Arte.

Ingresó en la Escuela de Artes Visuales de Nueva York para cursar sus estudios de Bellas Artes con una especialidad en fotografía. Fue esta disciplina la que la llevó a Europa y África en un programa de fotografía documental. Tras finalizar un máster en Bellas Artes en la Universidad de California en San Diego en 1985 comenzó a producir obras que estaban entre la fotografía y el arte conceptual abarcando diversos temas, pero fundamentalmente la concepción de la mujer afroamericana en el contexto cultural de Estados Unidos.

Su obra es un referente para artistas de generaciones posteriores que encuentran en su obra el punto de partida para su producción.



JOHN AKOMFRAH (1957)

Es un artista fundamentalmente audiovisual que explora la faceta de escritor, director de cine, guionista, también teórico y comisario de arte de ascendencia ghana.

Su labor en el mundo artístico pasa por los aspectos más teóricos, ya que fue el fundador del Black Audio Film Collective en 1982 y a partir de ahí consiguió que su nombre resonara en las cabezas de los más expertos en el medio audiovisual.

Sus creaciones se escriben siempre en clave poética, pero no por ello menos eficaz con la dureza de los tiempos que critica, de las cuestiones de raza e identidad postcolonial donde los silencios hablan más que las palabras, siempre con una estética exquisita.

Además de sus propias obras, coordina sus labores en la productora que funda con numerosos cursos en universidades de todo Estados Unidos, como el Instituto de Tecnología de Massachusetts, la Universidad de Nueva York, la Universidad de Princeton o la de Toronto.



CARRIE MAE WEEMS (1956)

Es una de las artistas de su generación más expuestas en Estados Unidos. Es en Portland, Oregón, donde nace, pero actualmente trabaja en Siracusa, Nueva York. Aunque se inicia en el baile moderno, se gradúa en el Instituto de Artes de California con un máster en la universidad de San Diego. Experta en folclore por la universidad de Berkeley, investiga las relaciones familiares, cuestiones de identidad cultural, sexismo, clase y sistemas políticos, así como las consecuencias del poder.

Ha recibido numerosos premios como el Prix de Roma, The National endowment of Arts, el premio Alpert y el Tiffany, entre otros. Así, sus obras han sido expuestas en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, el Centro de Artes Visuales de la misma ciudad, el Guggenheim de Nueva York o el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla.



Prestadores

ESTADOS UNIDOS

Nueva York

Museo de Arte Moderno
Museo Whitney de Arte Americano
Galería Sean Kelly
Studio Museum en Harlem
Colección David Zwirner
Galería Jack Shainman
Sotheby’s

Washington D.C.

Galería Nacional de Arte
Museo Nacional de las mujeres en el Arte

Chicago

Fundación familia Lefkofsky
Instituto de Arte de Chicago
Galería Mariane Ibrahim

Ohio

Museo de Arte de Cleveland

Colorado

Museo de Arte Contemporáneo de Saint Louis

Massachussets

Museo de Bellas Artes de Boston

ALEMANIA

Berlín

Galería Burster

ESPAÑA

Madrid

Museo Nacional de Arte Reina Sofía

REINO UNIDO

Londres

Tate Modern

PATROCINADORES





EN CLAVE NEGRA

ARTISTAS CONTEMPORÁNEOS DE LA DIÁSPORA

01 marzo - 31 mayo - Afundación

Esta exposición nace al calor de la necesidad de dar cabida dentro de un mismo espacio a las figuras más importantes del arte de la diáspora negra contemporánea. La muestra es el resultado de los creadores que han dado voz e imágenes a la comunidad negra, convirtiéndose en una parte más de la narración del arte, abriendo un espacio que encontraron cerrado. Su talento y ganas de contar su historia les sirvió para abrir esos espacios y formar parte del circuito artístico, cotizándose sus obras en el mercado y ayudando a configurar nuevos espacios de exposición adaptados a las tendencias contemporáneas.

Una de las preocupaciones iniciales a la hora de reunir las piezas fue que tanto temática como autores tuvieran su espacio, ese que les permitiera expresarse por sí mismos sin que una mano orientara el significado de sus trabajos. Las obras terminaron hablando por sí mismas, desde su propio color y textura, desde los trazos que llenan el espacio pictórico cargándolo de referentes sociales, políticos, culturales o propiamente plásticos en ocasiones, a través de su misma materia.

¿Cuál es la diferencia entre un artista negro y uno que no lo es? ¿Es necesario realmente distinguir un arte hecho por artistas negros? Estas pueden ser dos de las preguntas pertinentes después de este análisis. Y sí, sí es necesario hacer esta distinción. ¿Por qué? Porque solo cuando exista una igualdad real entre ambos tipos de arte será absurdo hacerlo, pero para llegar ahí hay un gran camino por recorrer.



TOYIN OJIH ODUTOLA

The Uncertainty Principle

2014

Carbón, pastel, rotulador y grafito
sobre papel (101x76 cm)

Galería Jack Shainman

La historia de la diáspora negra africana se construye desde diferentes momentos y lugares. Marcada por el racismo sistemático, por la negación de la visibilidad como ciudadano, y en consecuencia en cualquier ámbito, la realidad del negro en el arte como sujeto y objeto sitúa a sus artistas en un lugar concreto, en un relato al margen del hegemónico en términos de equivalencia.

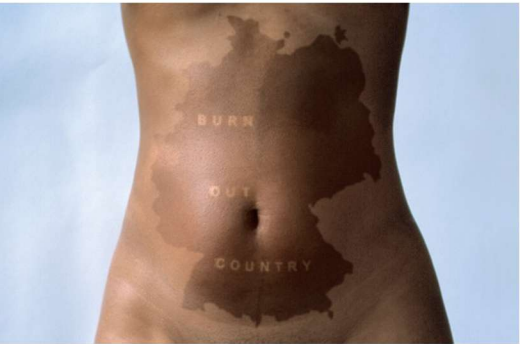
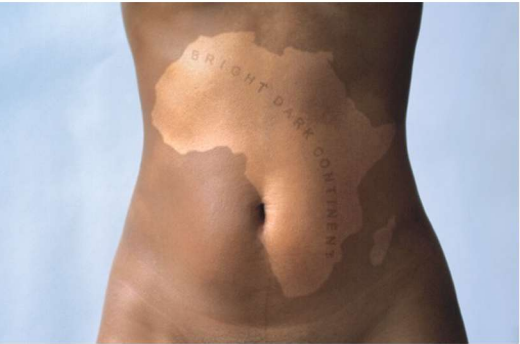
Es así como la representación del cuerpo negro en la historia de la pintura para por artistas como Carrie Mae Weems, John Akomfrah, Lorna Simpson, Hank Willis Thomas, Ingrid Njeri Mwangi, Toyin Ojih Odutola, Kerry James Marshall, Kehinde Willey o Barkley K. Hendricks, que desde mediados del siglo XX abren un camino, todavía no explorado, en el mundo de la pintura, trascendiendo lo social y lo político dentro de un marco de referencia teórico liderado por las grandes voces de la comunidad negra en diferentes localizaciones del globo.

La situación de la población negra en la Historia del Arte ha sido fiel reflejo de su posición social, de lo que ocurrió en una sociedad racista y colonialista que se dividía en dos. Desde bufones a criados, pasando por estampas que evidenciaban una suerte de victoria colonial donde el negro era siempre el *otro*: esa ha sido una parte de la historia contada a través de la pintura.

En estas representaciones se anulaba su identidad y automáticamente se le adjudicaba un rol dentro de la sociedad que tardó siglos en poder derribarse.

Berkley L. Hendricks abrió el universo del retrato, marcando, de una u otra forma, a artistas posteriores, sembrando un campo donde el retrato del cuerpo negro como forma, materia, identidad, color y reivindicación alcanza cotas artísticas inéditas.

Con estos ejemplos, conceptos como *derechos civiles e identidad negra*, toman las calles y los lienzos para explorar una historia *otra*, esa inclusiva que se aleja del estereotipo para reivindicar un espacio negado, vacío, ese que se construye desde una narrativa empoderada. Los artistas de esta exposición se revelan en color ante la estructura del arte hegemónico que ha llenado las cartelas de los grandes museos tradicionales y ocupado líneas en los textos teóricos en universidades. Desde mediados del siglo pasado, esta rueda ha empezado a girar y ahora la historia empieza a construirse también en blanco y negro.



MWANGI HUTTER

Static Drift (2001)

Impresión cromogénica sobre
aluminio. (75x102 cm, cada una)

Museo Nacional de las Mujeres en el
Arte

La piel se convierte, como evidencian las obras de Marshall y Odutola, en color y materia. Se cuestionan las identidades físicas y sociopolíticas en la sociedad y cómo se ha representado el color asociado a la identidad a lo largo de la Historia del Arte.

Las cuestiones de raza no dejan de lado a otras luchas sociales como la lucha de género. Así, la representación de la mujer en la pintura tradicional es revisada en estas propuestas para alejarse de la imagen sexualizada, a pesar de la desnudez porque el enfoque de la negritud, aquí más intenso gracias al virtuosismo del trabajo de negros puros que se solapan en capas, predomina sobre todo.

Las figuras son como son porque la negrura siempre ha sido estigmatizada y no solo por el blanco, la complejidad histórica ha hecho que incluso entre los negros haya cierto recelo a mostrar la densidad de esa negrura, a esa oscuridad que siempre ha sido señalada.

La piel negra se convierte aquí en la narración de las historias, personales que trascienden el soporte para convertirse en voz de la población negra.

Los soportes tradicionales dentro de la historia hegemónica del arte no han variado demasiado; por eso, hubo que esperar al siglo XX para ver cómo los artistas utilizaban el cuerpo como soporte para sus creaciones, alejándose de la bidimensionalidad del lienzo y la falsa corporeidad creada en él.

El cuerpo como medio de expresión artístico no era una novedad real, las tribus primitivas lo utilizaron para manifestar su poder, su identidad, su diferencia. Esta idea fue olvidada y el arte se construyó lejos del cuerpo, creando un universo propio de materiales restringidos durante buena parte de su historia.

Las fotografías que se presentan son el trabajo sobre el cuerpo de mujeres y hombres negros que cuestionan la identidad, la importancia del color, el alcance del colonialismo y la historia de la esclavitud y la resistencia. Los artistas construyen su relato desde la identidad social y política a través de un lenguaje conceptual en algunos casos de denuncia, en otros de empoderamiento, pero que en cualquier caso caben todas las reivindicaciones culturales propias, esas que reclaman un espacio en la sociedad único.



BARKLEY L. HENDRICKS

Family Jules: NNN (No Naked Niggahs)

1974

Óleo sobre lienzo (168x183 cm)

Tate Modern

La figuración se pone al servicio de los artistas que apuestan por la representación de cuerpos negros en los museos. Se transforman los imaginarios raciales que alejan al sujeto del estereotipo para erigirse en protagonistas de los cuadros a gran escala, cuyas miradas traspasan el soporte.

Las artistas y los artistas construyen sus personajes con la cultura negra como base, dando forma a mujeres y hombres de personalidad arrolladora, consiguiendo adaptar el negro a los modelos de representación tradicional.

Estos artistas (re) construyen la Historia, jugando con el imaginario hegemónico tradicional y fusionándolo con el cuerpo negro, creando así un repertorio de imágenes fruto de la denuncia para fusionarlas con su increíble talento. Proponen una iconografía propia en la que el cuerpo es el protagonista, alejándose así de los cánones establecidos.

La fotografía como documento gráfico se viste de cotidianidad y verdad en manos de Carrie Mae Weems. Su trabajo pausado se carga de la realidad de la convivencia de las mujeres y hombres y con su entorno, de los estereotipos asociados, de la historia manipulada y de la necesidad de arrojar luz sobre los lugares oscuros que ocultaron a la población negra de los objetivos y de los museos.

Las dos series de fotografías de la muestra se relacionan entre sí a través de un lenguaje único que la autora crea para dar a luz un espacio común en el que la crítica se relaciona con la historia general, la del arte en particular y la individualidad de cada individuo en relación con su entorno inmediato.

El objetivo de la artista se centra en esta muestra en la intimidad que se da en lo cotidiano para dar luz a críticas que atraviesan lo personal con gran impacto. La raza, el género, los estereotipos, las relaciones, la intimidad, la jerarquía, la construcción historiográfica del arte y de la sociedad: son los temas que la artista consigue captar desde su cámara. Weems construye relatos a través de imágenes escenificadas que se convierten en atemporales por la actualidad de lo retratado.

La lírica de la artista viaja en forma de susurro a través de esta serie de fotografías en blanco y negro. En ellas juega con el contraste de color, la escala y el símbolo para acercarse al espectador e invitarlo a participar en la obra.

La artista propone la reflexión acerca del significado de los museos como lugares que cuentan solo la historia que sus artistas masculinos y blancos, en forma de invitación para repensar esta definición y valorar así la injusticia a la que los artistas negros se han visto sometidos por no haber sido inscritos en esa historia.



CARRIE MAE WEEMS

Not Manet's Type (1997)

Fotografía compensada (100x50 cm)

Museo de Bellas Artes de Boston



CARRIE MAE WEEMS

From the kitchen table (1990)

Impresión fotográfica sobre gelatina de plata (25,5x25,5 cm)

Jack Shainman Gallery



MWANGI HUTTER

Headskin (2005))

Proyección de vídeo (5:55 min)

Galería Mariane Ibrahim

PL-2016.08

Esta exposición nace al calor de la necesidad de dar cabida dentro de un mismo espacio a las figuras más importantes del arte de la diáspora negra contemporánea. La muestra es el resultado de los creadores que han dado voz e imágenes a la comunidad negra, convirtiéndose en una parte más de la narración del arte, abriendo un espacio que encontraron cerrado. Su talento y ganas de contar su historia les sirvió para abrir esos espacios y formar parte del circuito artístico, cotizándose sus obras en el mercado y ayudando a configurar nuevos espacios de exposición adaptados a las tendencias contemporáneas.

Una de las preocupaciones iniciales a la hora de reunir las piezas fue que tanto temáticas como autores tuvieran su espacio, ese que les permitiera expresarse por sí mismos sin que una mano orientara el significado de sus trabajos. Las obras terminaron hablando por sí mismas, desde su propio color y textura, desde los trazos que llenan el espacio pictórico cargándolo de referentes sociales, políticos, culturales o propiamente plásticos en ocasiones, a través de su misma materia.

¿Cuál es la diferencia entre un artista negro y uno que no lo es? ¿Es necesario realmente distinguir un arte hecho por artistas negros? Estas pueden ser dos de las preguntas pertinentes después de este análisis. Y sí, sí es necesario hacer esta distinción. ¿Por qué? Porque solo cuando exista una igualdad real entre ambos tipos de arte será absurdo hacerlo, pero para llegar ahí hay un gran camino por recorrer.



TOYIN OJIH ODUTOLA
Integrity Principle

2014
Carbón, pastel, rotulador y grafito
sobre papel (101x76 cm)
Galería Jack Shainman

En estas representaciones se analiza su identidad y automáticamente se le adjudica un rol dentro de la sociedad que tendrá igual poder destructivo.

... el arte como
... a los artistas en un lugar
... en un nivel al margen del
... de la experiencia.

... la representación del cuerpo
... en la historia de la pintura para por
... como Carle, Max Wilens, John
... Knecht, Larry Shiner.

... Con estos ejemplos

Con estos ejemplos, conceptos como derechos civiles e identidad nacional, tornan la calle y los terrenos para explorar una historia que los nichos que se abren de la historia para reindicar un espacio negro, desde que se construye desde una narrativa empoderada. Las artes de esta narrativa se revelan en color ante la estructura del negro hegemónico que ha borrado los canales de los grandes museos tradicionales y ocupado líneas en los textos tradicionales en ciudades.

Desde mediados del siglo pasado, ante esta historia, se empieza a girar y otra historia empieza a construirse también en el negro.



MWANGI HUTTER

Impresión cromogénica sobre
aluminio. (75x102 cm, cada una)
Museo Nacional de las Mujeres en el
Arte

La piel se convierte, como evidencian los
claros de Manantí y Ocuila, la zona y
maravilla. Se cuestiona si danzados "Saco
y sociopolíticos en la sociedad y cómo se la
representación el color social a la identidad
a lo largo de la historia del país.

Las cuestiones de raza y de los grupos
luchas sociales como la lucha de género. Así
la representación de la mujer en el arte
tradicional.

[illegible][illegible]

Les autres membres du comité de la sécurité ont déclaré que la police a traité les manifestants de manière excessive et que les forces de l'ordre ont utilisé la force à l'égard de personnes qui ne posent aucun problème.

MUSEOS QUE COLABORAN

ESTADOS UNIDOS

Nueva York

Museo de Arte Moderno

Museo Whitney de Arte
Americano

Galería Sean Kelly

Studio Museum en Harlem

Colección David Zwirner

Galería Jack Shainman

Sotheby's

Washington D.C.

Galería Nacional de Arte

Museo Nacional de las mujeres en
el Arte

Chicago

Fundación familia Lefkowsky

Instituto de Arte de Chicago

Galería Mariane Ibrahim

Ohio

Museo de Arte de Cleveland

Colorado

Museo de Arte Contemporáneo de
Saint Louis

Massachusetts

Museo de Bellas Artes de Boston

ALEMANIA

Berlín

Galería Burster

ESPAÑA

Madrid

Museo Nacional de Arte
Reina Sofía

REINO UNIDO

Londres

Tate Modern

PATROCINADORES

