

“NO ME ESPERES EN LA RETINA”

Diane Lima

- *La importancia de la práctica curatorial • en la perspectiva decolonial de mujeres negras*

RESUMEN

Dado que las prácticas científicas del conocimiento en el campo de las artes legitiman los estándares de la belleza, de quién merece ser visto y quién no, así como las nociones de verdadero y falso, es importante entender y cuestionar qué cuerpos y geografías contempla la historia del arte occidental y a cuáles impone límites y categorías. Este texto pretende abrir una reflexión ante la necesidad de pensar en otros parámetros estéticos y éticos para los cuerpos racializados, vulnerables y disidentes; y, de esta manera, proponer lo que llamamos, desde nuestra experiencia, una práctica curatorial desde la perspectiva de las mujeres negras. La cual toma en consideración otras perspectivas del conocimiento, realizando su discurso en el campo estético, pero también instaurando una ética en las estructuras institucionales. Debido a la posición estratégica de la curaduría dentro del sistema de la cultura y el arte, el presente texto aporta como reflexión la experiencia de tres proyectos curatoriales: la exposición Diálogos Ausentes (2016-2017), el programa AfroTranscendence (en curso desde 2015) y la curaduría de “No me esperes en la retina” para el Festival Internacional de la Imagen de Valongo (2018).

PALABRAS CLAVE

Arte | Arte Latinoamericano | Arte afrobrasileño | Estudios decoloniales | Curaduría | Feminismo negro

De ese lugar desde el que veo,

El principal desafío para establecer una práctica curatorial en perspectiva pasa por entender que lo que estamos haciendo es política.

De ese lugar desde el que veo,

La curaduría como actividad que moviliza diversas narrativas para reunir una totalidad no solo estaría al servicio de un diseño plástico, sino, sobre todo, de la posibilidad de realizar un discurso, especialmente dentro de las estructuras institucionales, que consideramos, antes que un público externo, nuestro primer público.

Una vez hechas estas observaciones, el objetivo de este texto es provocar una reflexión sobre lo que he venido llamando "una práctica curatorial desde una perspectiva decolonial", que tenga en cuenta otras perspectivas del conocimiento, realizando su discurso en el campo estético pero también instaurando una ética en las estructuras institucionales.

Dado que las prácticas científicas del conocimiento en el campo de las artes legitiman los estándares de la belleza, de quién merece ser visto y quién no, así como las nociones de verdadero y falso, es importante entender y cuestionar qué cuerpos y geografías contempla la historia del arte occidental y a cuáles impone límites y categorías. Este texto pretende abrir una reflexión ante la necesidad de pensar en otros parámetros estéticos y éticos para los cuerpos racializados, vulnerables y disidentes; y, de esta manera, proponer lo que llamamos, desde nuestra experiencia, una práctica curatorial desde la perspectiva de las mujeres negras.

El feminismo negro producido en América Latina y en los Estados Unidos nos proporciona una base para discutir estas otras perspectivas del conocimiento. Djamila Ribeiro recurre al pensamiento de la feminista Lélia González en su crítica de la jerarquización de saberes como producto de la clasificación racial de la población en una ecuación que nos muestra que quien tiene el privilegio social, tiene el privilegio epistémico, ya que el modelo valorado y universal de la ciencia es blanco.¹

En el campo de las artes, descolonizar el conocimiento significa refutar las propias normas y valores que, a partir de este principio hegemónico de universalidad occidental, determinaron las nociones de belleza y, por tanto, de lo que merece ser validado (regímenes de verdad) y visto (regímenes de visibilidad).

Los campos de la estética y de la imagen han sido fundamentales y estructurantes para entender cómo el proyecto moderno occidental de conocimiento y gobernanza se difundió en torno a la idea de raza. Plasmados como discursos en las instituciones que crean, organizan y difunden la cultura visual, hay valores subalternos presentes en los objetos de las artes o los medios de comunicación. En el plano de la expresión y el contenido, esto confirma la superioridad de la blancura y el estatus del negro como cuerpo racializado.

Esta crisis de alteridad que se establece a través de una política de estereotipos es propia de un discurso colonizador en el que, a través de imágenes, pinturas, periódicos, anuncios, mapas y libros, se difunde todo un sistema de representación que, al cristalizarse, forma la cartografía de la diferencia. Son las construcciones visuales y los estudios de la visualidad como procesos comunicacionales los que construyen un conjunto de discursos veridícticos que crean efectos de verdad en un conjunto de creencias sobre el otro.

Desde este punto de vista, la producción de la cultura y el arte se basa en un conjunto de conocimientos atravesados por las relaciones de poder y sus regímenes de visibilidad y verdad. Así, la práctica en perspectiva plantea como desafío combatir la devaluación, negación y ocultación de las contribuciones de otros conocimientos y epistemologías, al tiempo que fomenta la producción de conocimientos artísticos y culturales fundamentales para garantizar la dignidad humana. De esta manera, intenta garantizar la visibilidad, el derecho a la diferencia y la libertad de expresión y experimentación de artistas, pensadoras/es, activistas, educadoras/es y curadoras/es que también trabajan *en perspectiva* atravesando cuestiones políticas contemporáneas urgentes, como género, clase, raza, etc.; finalmente, propone la lucha contra el racismo estructural en las instituciones del arte y la cultura, que crean sistemas de control y restringen notablemente las oportunidades, precarizando las relaciones laborales para los cuerpos racializados o disidentes.

Como la curaduría tiene una posición estratégica dentro del sistema de la cultura y el arte, es posible ver a partir de ella cómo se organizan las relaciones de poder tanto en el campo estético como a nivel institucional. Considerando la ausencia generalizada de mujeres negras que asumen esta posición, hablamos de una práctica curatorial que, además de aportar un marco de conocimientos contemporáneos y ancestrales propios de las culturas afrodiaspóricas, tiene lugar en la experiencia vivida. El conocimiento se incorpora en la propia experiencia a partir de lo que nuestras presencias desencadenan en estos espacios de poder. Esto es lo que llamamos “realizar el discurso”, algo que se acerca a la definición misma de lo que es ser una intelectual que propone la feminista afroamericana bell hooks: la que une el pensamiento y la práctica para comprender su realidad concreta.

Así, sería posible articular el concepto de lugar del habla y el *feminist standpoint* (punto de vista feminista) de Djamila Ribeiro y Patricia Hill Collins, porque nos muestran que el lugar social que ocupa el individuo determina su acceso a ciertos espacios:

El no poder acceder a ciertos espacios hace que no haya producciones y epistemologías de esos grupos en esos espacios; no poder estar de forma justa en las universidades, los medios de comunicación o la política institucional, por ejemplo, hace imposible que las voces de los individuos de estos grupos sean catalogadas, y hasta escuchadas por aquellos que tienen más acceso a Internet. El habla no se limita al acto de emitir palabras, sino de poder existir. Pensamos en el lugar del habla como una refutación de la historiografía tradicional y la consecuente jerarquización del conocimiento de la jerarquía social.²

La perspectiva toma en consideración el punto de vista y el lugar del habla de quienes sufren violencia e invisibilidad, en la vida y en las relaciones laborales, en el campo del arte, espacios estos donde se disputan narrativas visuales y construcciones de imágenes que nos definen en el mundo.

Es importante destacar que la curaduría desde la perspectiva decolonial de las mujeres negras no jerarquiza opresiones. Ampliando la mirada, se coloca de manera interseccional, considerando otros lugares de habla. Destituye, desorganiza y trasciende la autorización discursiva blanca, masculina, cis, heteronormativa y falocéntrica, vislumbrando con sus ruinas la desestructuración de su sistema de opresión, subalternización y poder normativamente singularizado en la figura del hombre blanco curador. Como nos dice Ribeiro,

la teoría desde el punto de vista feminista y el lugar del habla nos hace refutar una visión universal de la mujer y la negrura, y otras identidades, al tiempo que hace que los hombres blancos, que se piensan universales, se racialicen a sí mismos y entiendan lo que significa ser blanco como metáfora del poder, como nos enseña Kilomba. Esto también pretende refutar una supuesta universalidad. Al promover una multiplicidad de voces, lo que queremos, sobre todo, es romper con el discurso autorizado y único que se pretende universal. Aquí, sobre todo, buscamos luchar para romper con el sistema de autorización discursiva.³

Para ejemplificar la práctica curatorial desde esta perspectiva, traigo como reflexión la experiencia de tres proyectos. La primera tuvo lugar en 2016 y 2017 y se llamó «Diálogos Ausentes», un programa que se llevó a cabo a lo largo de un año y medio en el centro Itaú Cultural. El programa surgió después de las protestas que ocurrieron en las redes sociales en mayo de 2015, con la aparición del uso de la *blackface*⁴ en la obra de teatro *A Mulher do Trem*, que estaba en el programa del Itaú Cultural. El evento tuvo una gran repercusión en Internet y en los medios de comunicación y terminó haciendo que esa institución revisara su estructura racial en sus modos de producción, dando lugar a la primera acción realizada con un foco en la cultura afrobrasileña en sus 30 años de historia y a la primera curaduría realizada por dos mujeres negras.

El objetivo de los Diálogos fue, a través de más de 18 ciclos de encuentros, discutir la presencia de negros y negras en las artes visuales, el cine, el teatro, la danza, la literatura y la música, terminando sus actividades con la exposición «Diálogos Ausentes», que tuvo lugar a finales de 2016, en el centro Itaú Cultural, en São Paulo, y en 2017, en una nueva producción en el Galpão Bela Maré, en Río de Janeiro. Fui, junto con la artista Rosana Paulino, la curadora de aquella exposición. También en el Itaú Cultural, desarrollé un programa de seis meses enfocado en la conciencia racial que denominé "A.gentes. Un programa de no ficción artístico-científico para la concienciación racial y la descolonización del pensamiento", que tuvo lugar durante seis meses en el Auditorio del Ibirapuera y que estuvo formado por entre 20 y 25 empleados de todos los sectores de la institución.

Asimismo en el marco de las acciones de Diálogos, en aquella ocasión escribí el texto “Diálogos Ausentes y la curaduría como herramienta de invisibilización de las prácticas artísticas contemporáneas afrobrasileñas”,⁵ en el que debatí de qué manera la curaduría estaría al servicio de un proyecto colonizador, que ha ido determinando el continuo borrado de la producción cultural afrodescendiente a partir de su marginación e invisibilización, teniendo como parámetros unos valores acuñados dentro de la producción de conocimiento intelectual de las instituciones.

Creo que los Diálogos han sido un momento importante para la comprensión de lo que ahora llamo una *práctica curatorial desde una perspectiva decolonial*, porque ha permitido experimentar soluciones pensando en la estética y la ética, además de ampliar la comprensión de la figura del curador.

El segundo proyecto que me gustaría compartir se llama “AfroTranscendence”, o “AfroT”,⁶ un proyecto que creé en 2015 y que comenzó como un programa de inmersión en procesos creativos para promover la cultura afrobrasileña contemporánea. Pionero por traer al ámbito de las artes la ley 10.639/2003 que hace obligatoria la enseñanza de la historia y la cultura afrobrasileña y africana, en el “AfroT”, durante una semana, 20 artistas de todo Brasil participan en una programación compuesta de conferencias, laboratorios y experiencias con diversos especialistas de Brasil y del mundo. Al final de la experiencia de investigación, el resultado se presentó al público en una noche de encuentros, celebración y promoción de las epistemologías y prácticas artísticas afrodiaspóricas a través de activaciones, exposiciones, presentaciones, lecturas y performances.

Hoy en día, AfroTranscendences e concreta también como un concepto y una práctica para la creación de un espacio-tiempo. El tiempo como unidad vinculada a la revisión histórica, a los traumas coloniales y los epistemicidios, a la recolección de saberes y tecnologías, al legado ancestral, a la energía vital, a lo espiritual, al pensamiento crítico y a la producción de conocimiento. El espacio como proceso de creación y aprendizaje colectivo, experimentación de metodologías, ritos y pasajes para la conexión con las memorias; de los intercambios, de los afectos y encrucijadas; de expansión de la conciencia y ejercicios de imaginación, producción de sentido, rupturas y proyección del futuro.

Así, entiendo que el AfroT es una experiencia que viene permitiendo ejercer la perspectiva decolonial en el campo de la producción de conocimiento y la educación, no como un proyecto que discute esas cuestiones temáticamente, sino, sobre todo, las realiza, permitiendo el encuentro de conocimientos ancestrales y contemporáneos de las culturas afrodiaspóricas para que estén disponibles como referencia de creación. Así, produce conocimiento a la vez que combate la devaluación, negación u ocultación de las contribuciones de nuestras epistemologías (epistemicidio) que no encuentran un lugar en la historia y en el sistema del arte tal como lo conocemos.

Finalmente, quiero presentar el proyecto curatorial más reciente que he realizado, llamado “No me esperes en la retina», título del Festival Internacional de la Imagen de Valongo”,⁷ festival de arte contemporáneo que en 2019 llega a su cuarta edición y que tuvo lugar en la

zona portuaria de Santos el pasado mes de octubre, en el estado de São Paulo. La razón para presentar este proyecto de una manera más completa es el hecho de que consigue reunir algunos de los principales retos que se nos presentan cuando pensamos en una curaduría desde una perspectiva decolonial, siendo para nosotros un buen estudio de caso y referencia.

1 • El Valongo

Santos, especialmente el barrio de Valongo, actualiza en sus paisajes distintos estratos temporales (humanos y no humanos), desencadenando una compleja cartografía de contextos, situaciones y narrativas importantes para el presente: amnesias históricas, puertos de paso, insurrecciones diaspóricas, travesías, flujos migratorios y asentamientos distintos. Esta complejidad del territorio determinó el contorno de las investigaciones desarrolladas. El primer paso fue desarrollar un vocabulario que pudiera expresar nuestras preocupaciones. En lugar de palabras dirigidas al acto de ocupar y revitalizar, por ejemplo, empezamos a cohabitar y dialogar con sus ruinas, monumentos, edificios históricos, iglesias, museos, plazas y calles.

En una arquitectura compuesta de muchas capas temporales, las exposiciones del Valongo, así como toda la programación, dialogaban tanto con la monumentalidad como con la precariedad que ofrecían los espacios. Hubo seis exposiciones en el área portuaria realizadas por mujeres, con la presencia de más de 50 artistas, nueve proyectos comisionados y 31 proyectos seleccionados en tres convocatorias públicas de diferentes tipos. Se presentaron, por ejemplo, como soluciones a importantes diagnósticos que encontramos en la etapa de investigación, como la necesidad de pensar en una convocatoria pública específica para promover la producción de artistas de la región de la Baixada de Santos o, desde el punto de vista estético, pensar en la relación entre performance, ficción y fotografía. Con importantes nombres de la escena internacional, como la exposición individual del artista angoleño Kiluanji Kia Henda y de la malgache Emmanuelle Andrianjafy, en esta edición se celebró también su primer programa de residencias, con la participación de cinco artistas invitados, y las activaciones que precedieron al evento. Actuaciones, proyecciones de películas, noches de fiesta con cantantes como Xênia França y Rico Dalasam, presentaciones de libros y más de 20 actividades educativas, incluyendo talleres, seminarios y mesas de debate, nos ayudan a hacernos a la idea del tamaño del festival.

También hay que destacar la exposición “Zumvi. A gente se ascende é nos outros”, la primera exposición fuera de Bahía de Zumvi, una colección de imágenes fotográficas creada en 1980 que narra más de 30 años de una importante trayectoria de la historia de las luchas de resistencia de los movimientos negros de Bahía y de Brasil.

Así, además de ver con otros ojos, perspectivas y puntos de vista, “No me esperes en la retina” también invitaba al público a ver con todos los sentidos, aportando un concepto ampliado sobre la comprensión de la cultura visual, que ya no se limitaba a la fotografía (tradicción del Valongo), sino que se ampliaba a otros ámbitos de expresión y lenguajes artísticos, como las experiencias sonoras, el cine, el audiovisual, las artes visuales, el cuerpo, la escena y la palabra.

2 • La propia naturaleza de las exposiciones las convierte en un terreno controvertido⁸

No hay manera de pensar en las políticas expositivas del otro sin considerar que la normalización de la práctica museológica o de una ética expositiva está directamente condicionada a la producción de la diferencia. Este hecho está relacionado con la dominación de ultramar, con la expansión de la etnografía como disciplina, con el coleccionismo y, en consecuencia, con una idea de universalidad elaborada como ciencia colonial dentro de la modernidad.

Si consideramos que se trata de una práctica curatorial *en perspectiva*, podemos lanzarnos a la comprensión de que parte de los estudios de la decolonialidad no se centran en la búsqueda del fin de la colonialidad, sino en el punto de vista desde el cual el colonialismo tiene sentido, razón por la cual conservar el derecho a rechazar lo que se nos da o que se espera de nosotros nos nutre aquí como una poderosa estrategia de vida.

Cuando Valongo nos planteó la pregunta “¿Qué puede hacer un festival?”, le respondimos preguntando qué podría ser realmente si pusiera su conjunto de relaciones en instancias públicas, personales y privadas *en perspectiva*. Incorporando gran parte de las negociaciones e interacciones a lo largo del proceso, nuestras dudas y observaciones se convirtieron en la cuestión y el efecto sobre el mundo, su diagnóstico. Como veremos, la práctica empírica consideraba las ausencias y los efectos de la propia presencia como detonantes de un saber de una experiencia vivida y esas fueron las bases que sustentaron gran parte de las directrices y opciones tanto expositivas como educativas del festival.

Fue en esa pequeña porción del mundo que, una vez más, para crear fue necesario destruir. Como parte representativa de las dificultades encontradas en nuestro tejido social, las condiciones de la creación parten del momento en que una crisis epistemológica latente se encuentra con los traumas que manifiestan las relaciones de poder impregnadas en la figura de la curaduría. Cuando es necesario dismantelar las diferencias entre jerarquía y ejercicio del poder, la *perspectiva* revela la precariedad del sistema de trabajo, el dismantelamiento como condición estructural y la corrupción como práctica de dominación para el establecimiento de la cultura única en el propio sistema de producción de la cultura nacional.

Resultó fundamental entonces comprender si seríamos capaces de producir herramientas internas de diálogo y escucha, y si tendríamos la capacidad de desarrollar un nivel sensible de lectura, donde al menos nuestro propio cuerpo colectivo pudiera ver de qué manera esos niveles invisibles se manifestarían en las elecciones cotidianas.

En este sentido creemos que el éxito de “No me esperes en la retina”, antes de la crítica y de la interacción con el público, se hizo en sus ruinas. En la capacidad de llegar al final con vitalidad y ser un dispositivo para discutir las relaciones, en la capacidad de resiliencia y demolición que la idea del festival hizo posible, entendiendo que esta era nuestra principal vía para materializar su creación.

Así, por más abiertas que estemos a infinitas posibilidades de acercamiento, discurso y figurativización, el objeto no se mueve de nuestra propia condición de sujeto: se trata de cómo te atraviesa, cómo su posición en el mundo crea otro punto de vista sobre él y, sobre todo, cómo también es capaz de alterar nuestro campo de deseo.

3 • No me esperes en la retina: el concepto

Celebrando el significado propio de un festival, otro tema que nos guio en el proceso de creación de "No me esperes en la retina" fue el cuestionamiento sobre el poder de las imágenes en una política de encuentros, entre lo que somos y en lo que nos convertimos cuando nos dejamos afectar por la capacidad estética intrínseca⁹ de las experiencias estéticas. Temas que hacen referencia a la función política de las imágenes y, sobre todo, a la comprensión de su presencia sensible como una condición capaz de contagiarnos, de conmovernos y de hacernos sentir el sentir del otro. Así, "No me esperes en la retina" discutía las estrategias que ofrecen las imágenes para ampliar nuestra capacidad de ver y, por lo tanto, de sentir.

Es a través del acto de enunciarse, disfrutando de la propia facultad humana de dar sentido al mundo, como podemos expresarnos a través de sistemas de representación que generan pertenencia, producen conocimiento y establecen relaciones de autonomía y poder. Es un campo de fuerza donde tenemos la posibilidad de crear discursos sobre uno mismo, sobre nosotros y sobre el mundo. La importancia que las prácticas artísticas ofrecen a un festival de la imagen nos indica la capacidad de establecer discontinuidades y fracturas en nuestra automatizada vida diaria.

Contemporáneos de un proceso de fragmentación a escala planetaria, donde vemos el fracaso de la política, la cúspide del desmantelamiento del cuerpo social, la expansión de los regímenes totalitarios en las Américas y la ausencia de la experiencia de lo común, los juegos ópticos del mundo de las imágenes son el lugar donde una alternancia entre la creación y la destrucción se colocan como poderosas estrategias de resistencia y también de un escenario de contradicciones.

4 • Y comienza iconoclasta a demoler los mitos¹⁰

En medio de la crisis de las lógicas de la representación, no podemos negar que, al mismo tiempo que se amplía la presencia de cuerpos políticos históricamente subordinados con sus perspectivas, lugares de habla y formas de ser y estar en el mundo, se imponen a la misma velocidad sistemas de control y dominación con sus actualizaciones transnacionales.

Lo que pudimos hacer como equipo curatorial fue revelar las obscenidades, las simulaciones enyesadas y los procesos de violación extrema de los estereotipos; hacer visible la dimensión somática que esta violencia produce y que, como veremos, no se limita exclusivamente al lugar de la denuncia, sino en gran medida a su anuncio.

5 • Crear en perspectiva es hablar del mundo desde uno mismo y dejar de hablar de uno mismo desde el mundo

Si el lugar de la denuncia y la relación entre arte y política han sido fundamentales para las movilizaciones sociales, ¿qué efectos han producido estos mismos procedimientos ante los sistemas neoliberales de captura basados en una política de identidad? Considerando que en Brasil los temas relacionados con la descolonización siguen estando protagonizados por la lógica de la representatividad, ya sea en las artes visuales, el teatro, la danza o la fotografía documental, ¿cómo romper con las estructuras de racialización que encierran y objetivan nuestras prácticas y singularidades como individuos? ¿Cuáles son los efectos de estos procesos y qué nos ayudan a entender sobre la propuesta de fondo de “No me esperes en la retina” y la práctica curatorial en perspectiva?

Haciendo una breve incursión en la historiografía, podemos ver que a lo largo del tiempo, a través de la memoria del cuerpo y de los diferentes usos del lenguaje, las prácticas artísticas se encuentran en las encrucijadas de la resistencia. Aunque la iconografía y la historia nacional sean portavoces de las más diversas mitologías y supresiones de la presencia del negro brasileño como, por ejemplo, el mito de la democracia racial y la teoría del blanqueamiento, su historia también se guía a expensas de muchos levantamientos, quilombos y rebeliones. Citando a Gates, Leda Maria Martins subraya que los africanos que cruzaron el Mar Océano no viajaron ni sufrieron solos, sino que,

*[...] con nuestros antepasados vinieron sus divinidades, sus formas únicas y diversas de ver el mundo, su alteridad lingüística, artística, étnica, técnica, religiosa, cultural, sus diferentes formas de organización social y simbolización de la realidad.*¹¹

Al traer el cuerpo mismo como forma central de expresión, fue a través de la interacción y de un *hacer sentir* que los negros crearon estrategias posibles de modos de gestión de uno mismo, manipulando las precarias estructuras de su arquitectura cautiva para afirmar su identidad y su condición como sujetos. Estos archivos y repertorios de memoria oral, que se despliegan en las infinitas generaciones,

*[...] son microsistemas que filtran, fisuran, reorganizan, africana y ágrafamente, el tejido cultural y simbólico brasileño, manteniendo activas las posibilidades de otras formas de veridicción y percepción de la realidad que dialogan, no siempre amistosamente, con las formas y modelos de pensamiento privilegiados por Occidente.*¹²

Fue una relación con el tiempo y la ascendencia que permitió, en la esclavitud, no solo la supervivencia física de los negros, sino también el mantenimiento del aparato filosófico e identitario que forma la propia personalidad africana.

6 • Los juegos ópticos en Exu¹³

Al traer a Exu como principio dinámico de individualización y, simultáneamente, de comunicación e interpretación para metaforizar la propia encrucijada semiótica de las culturas negras en las Américas, Leda Maria Martins nos ayuda a entender los usos de las lenguas y sus efectos en el mundo contemporáneo.

El autor señala que la función marcadamente dialógica de las artes negras trae como consecuencia "elaboraciones de formaciones discursivas y conductuales de doble referencia que establecen, a diferentes niveles, un diálogo intertextual e intercultural.¹⁴ En esta cultura de las apariencias, que se desarrolla en dos dimensiones fundamentales el secreto y la lucha, se forjará, en las diversas manifestaciones, un *ethos* africano que jugará con las ambigüedades del sistema, actuando en los intersticios de la coherencia ideológica.

Ante la sistemática opresión y la condición captiva, se negociaban los soplos de vida para actuar a escondidas y organizar formas de comunicación que, codificadas en las manifestaciones, estaban al servicio de resistir a la violencia, expresar sentimientos y crear tácticas de alzamiento y rebelión. Así es como reina la samba, la capoeira, los *congados*, los batuques, los sistemas mítico-religiosos, los bailes, los *folguedos*, los juegos y un rico sistema cultural que sigue actualizándose de diferentes maneras en el mundo contemporáneo.

También en los siglos XIX y XX, varios fenómenos integran una fase importante de construcción e internacionalización de los movimientos negros, ya que, a través del acto consciente de enunciación, comienza a reverberar un nuevo efecto de sentido que ya no es el del *mocambagem* en una interacción comunicacional interbrasileña, sino el del derecho al habla, la denuncia y la exposición de las condiciones sociopolíticas de la época, como puede verse en la declaración del sociólogo negro W.E.B. Du Bois, sobre la relación entre el arte y la propaganda:

Todo arte es propaganda y debe serlo siempre, a pesar del lamento de los puristas.[...] Cualquier arte que pueda tener yo para escribir siempre ha sido utilizado para la propaganda, para conquistar el derecho del pueblo negro a amar y disfrutar. No me interesa ningún arte que no sea usado para propaganda.¹⁵

En estas corrientes marítimas, movimientos como el panafricanismo de Du Bois y Garvey, el "Harlem Renaissance" (1920), el "The New Negro Movement" (1933) en Estados Unidos y el proyecto de la negritud surrealista de Césaire, Damas y Senghor (años 1930) son fundamentales para entender lo que entendemos por una perspectiva instrumental del arte y cómo se ha convertido, sobre todo entre las nuevas generaciones, en una importante estrategia de expresión y comunicación. Si partimos hoy de una conciencia de lo importantes que son y han sido estos instrumentos de afirmación, también se puede observar que muchas de estas reiteraciones, además de quitarnos la libertad de creación, nos encierran y nos atrapan en las entrañas de la racialidad. De esta manera, impiden la ampliación

misma de nuestras experiencias subjetivas y el fortalecimiento de nuestras especificidades y singularidades como individuos diversos, aunque sea bajo la égida de la colectividad y del “nosotros”.

Así, la crítica que nos abre la curaduría *en perspectiva* no se refiere a la negación de tales procedimientos. Lo que trae es la posibilidad de pensar en nuevas formas de autodeterminación que puedan expresar la propia complejidad de nuestros cuerpos, cruzando las agendas y tomando en cuenta nuestros propios deseos más allá de las leyes de la racialidad.

Con estas preguntas en mente, lo que nos brillaba en los ojos en “No me esperes en la retina” era el ejercicio del lenguaje y la búsqueda por entender las densidades de las relaciones. Cuerpos *en perspectiva* que en la cúspide de la reinención de ciertas prácticas de autodeterminación anuncian un mundo en el que ya no se encuentran en una posición de interdependencia con el otro, sino que hacen su propio doblez, ejerciendo sus singularidades antitemáticas, sin perder de vista, por ejemplo, décadas de denuncias lideradas por muchos otros cuerpos y activismos sociales.

Los movimientos que alternaban entre el anuncio y la denuncia, también singularizan el deseo de realizar la perspectiva misma de quien enuncia el festival. En Valongo 2018 no hubo temas, categorías ni subdivisiones. Como un organismo vivo, vibró como una gran manifestación que reúne efectos, diagnósticos, observaciones, preguntas y referencias. Las cuestiones surgieron de la ampliación de las perspectivas y los efectos de estas presencias cuando estaban inmersas en las prácticas curatoriales, la gestión cultural y la producción de conocimiento.

En cuanto pantalla responsable de la formación de las imágenes y el sentido de la visión, es en la retina donde proyectamos lo que vemos y, a través de la percepción visual y otros sentidos, tenemos la capacidad de procesar, comprender e interpretar nuestro entorno a través de los estímulos cognitivos que recibimos.

Así, fue como un impulso eléctrico, una declaración y un posicionamiento como el “No me esperes en la retina” nos invitó a ampliar nuestro campo de visión, captar presiones y vibraciones, frecuentar frecuencias, sentir esencias y privarnos de lo que conocemos como buen y mal gusto.

[aquí] el Negro dice de sí mismo que es lo que no ha sido aprehendido; aquel que no está donde se dice que está, y mucho menos donde lo buscamos, sino en el lugar donde no es pensando.¹⁶

NOTAS

1 • Djamilia Ribeiro, *O Que É Lugar de Fala?* (Belo Horizonte: Letramento, 2017): 24.

2 • Ribeiro, *O Que É Lugar de Fala?*, 64.

3 • *Ibid.*, 70

4 • El maquillaje utilizado por los no negros es un recurso reconocido y recurrente en la historia de la dramaturgia para representar, caracterizar y reforzar los estereotipos racistas atribuidos a los negros.

5 • Puede consultarse este texto en el enlace disponible en: Diane Lima, "Diálogos Ausentes e a Curadoria como Ferramenta de Invisibilização das Práticas Artísticas Contemporâneas Afro-Brasileiras." Itaú Cultural, 2016, visitado en mayo de 2016, http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2017/01/di%C3%A1logosausentes_dianelima-rev_02.pdf.

6 • Se puede encontrar más información sobre el proyecto en el sitio web "AfroTranscendence", NOBRASIL, 2017, visitado el 7 de diciembre de 2018, <http://nobrasil.co/afrotranscendence>.

7 • Para saber más sobre toda la programación, fotos, videos y textos curatoriales, acceda a la página de inicio del Valongo 2018, visitado el 7 de diciembre de 2018, <https://valongo.com>; o VALONGO (@valongofestival), 2018, [instagram/valongofestival](https://www.instagram.com/valongofestival).

8 • Steven D. Lavine e Ivan Karp, *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display* (Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1991).

9 • Según la semiótica Ana Claudia de Oliveira, la estesia "es la condición de sentir las cualidades sensible emanadas de lo que existe y exhale su

configuración para ser capturada, sentida y procesada teniendo algún sentido para el otro", en Ana Claudia de Oliveira, "Estesia e Experiência do Sentido," *CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada* 8, no. 2 (2010): 2.

10 • Neusa Santos Souza, *Tornar-se Negro: As Vicissitudes da Identidade do Negro Brasileiro em Ascensão Social* (Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983).

11 • Leda Maria Martins, *Afrografias da Memória: O Reinado do Rosário do Jatobá* (São Paulo: Perspectiva, 1997): 26.

12 • *Ibid.*, 35.

13 • "Exu es un principio dinámico de individualización y, simultáneamente, de comunicación e interpretación. Su carácter de ambivalencia y multiplicidad, y su función, en el panteón de los orixás, como elemento de mediación entre los universos humano y divino y como instancia propulsora y promulgadora de interpretación, lo convierten en un *topos* discursivo y figurativo que interviene en la formulación del sentido de la cultura negra. Él tiene el saber para descifrar las tablas de adivinación de Ifá. Exu es juego, es signo, es estructura. Este orixá es una metáfora de la propia encrucijada semiótica de las culturas negras en las Américas, y un principio dialógico y mediador entre los temas de Occidente y África", en Leda Maria Martins, *A Cena em Sombras* (São Paulo: Perspectiva, 1995): 55.

14 • *Ibid.*

15 • William Edward Burghardt Du Bois, "Criteria of Negro Art," *The Crisis*, no. 32 (1926): 324

16 • Achille Mbembe, *Crítica da Razão Negra* (Lisboa: Antígona, 2014): 59.