



De la autora de *Todo sobre el amor*

bell hooks

pensar el arte



**POLÍTICA
VISUAL**

PAIDÓS

bell hooks

PENSAR EL ARTE

Política visual

Traducción de Javier Sáez del Álamo

PAIDÓS Contextos

SUMARIO

Introducción. El arte importa	13
Pensar el arte	23
La poética del alma: arte para todas las personas	35
Una conversación sobre arte con Alison Saar	51
Altars del sacrificio: recordar a Basquiat	69
Belleza subversiva: nuevas formas de respuesta.	87
En nuestra gloria: fotografía y vida negra.	93
Paisajes diaspóricos de nostalgia.	109
Una conversación sobre arte con Carrie Mae Weems	121
Enfrentando la diferencia: el cuerpo de la mujer negra.	147
Hablar de arte como el espíritu que nos emociona	157
Genealogías críticas: escribir el arte negro.	167
La belleza al descubierto: la estética en lo ordinario	181
Mujeres artistas: el proceso creativo.	189
Ser el objeto del arte	201
Trabajadores por la libertad artística	209
Lengua vernácula negra: la arquitectura como práctica cultural	219
La arquitectura en la vida negra: una conversación sobre el espacio con LaVerne Wells-Bowie.	229

Intervenciones estéticas	243
Enderézate y vuela correctamente: una conversación sobre arte con Emma Amos	255
La participación de las grabadoras: una conversación sobre arte con Margo Humphreys	285
Representar el cuerpo del hombre negro	297
El resplandor del rojo: obras de sangre	313
Agradecimientos	325
Notas	327

INTRODUCCIÓN

El arte importa

Uno de los primeros cuadros que hice está escondido en mi sótano. No fue puesto allí para mantenerlo a salvo. Los espacios húmedos no son un lugar apropiado para las obras de arte que valoramos. Todos los demás cuadros que pinté cuando era joven han sido destruidos, desechados. No fueron valorados. Este sobrevivió porque me lo llevé cuando me fui de casa a los diecisiete años. La tarea que nos habían asignado en nuestra clase de arte era elegir un estilo de pintura utilizado por un artista cuya obra admiráramos. Me encantaba la obra de los pintores que utilizaban el expresionismo abstracto porque representaba una ruptura con las nociones rígidas de la pintura abstracta; me permitía ser apasionada, emplear la pintura de forma expresiva y al mismo tiempo valorar lo abstracto. Al estudiar la historia de la pintura de los afroamericanos, se ve que el expresionismo abstracto influyó en el desarrollo de muchos artistas precisamente porque fue una intervención crítica, una expansión de un territorio cerrado. Era un espacio de posibilidades.

El artista cuya obra sirvió de catalizador para mi pintura fue Willem de Kooning. Como joven estudiante en el Sur segregado, donde nunca hablábamos de la raza, no era importante situar históricamente a un pintor, contextualizar una obra. La «obra» lo era todo. Hay momentos en los que echo de menos esos días: los días en los

que pensaba en el arte solo como la creatividad expresiva de un alma que luchaba por autorrealizarse. El arte no tiene raza ni género. El arte, y más especialmente la pintura, era para mí un ámbito donde se podían transgredir todos los límites impuestos. Era el mundo libre del color donde todo era posible. Cuando estudiaba el uso de la pintura que hace De Kooning, esas amplias pinceladas, las gruesas capas de color, me sentía en el paraíso. Poder trabajar con pintura y crear texturas, intentar hacer que el color transmita a través de la densidad una intensidad del sentimiento: esa era la lección que quería aprender.

Mi gusto por el expresionismo abstracto no ha disminuido con los años. No ha cambiado por una conciencia crítica de la raza, el género y la clase social. A veces ese placer se ve interrumpido cuando veo que hombres blancos individuales que comenzaron en el mundo del arte como rebeldes han sido canonizados de tal manera que sus criterios y sus visiones estéticas se utilizan instrumentalmente para menospreciar las obras de los nuevos artistas rebeldes en el mundo del arte, especialmente los artistas de grupos marginales.

La mayoría de los artistas negros que conozco (incluida yo misma) se han comprometido apasionadamente con la obra de hombres blancos artistas considerados importantes por el mundo del arte convencional. Ese compromiso se produce porque la obra de estos artistas *nos* ha conmovido de alguna manera. En nuestra experiencia no nos ha resultado problemático apoyar esa obra de todo corazón y al mismo tiempo someter a una crítica rigurosa el marco institucional a través del cual la obra de este grupo es más valorada que la de cualquier otro grupo de personas en esta sociedad. Lamentablemente, los artistas y críticos blancos conservadores que controlan la producción cultural de la escritura sobre el arte parecen tener mayores dificultades para aceptar que alguien puede ser críticamente consciente de la política visual: cómo la raza, el género y la clase social influyen en las prácticas artísticas (quién hace arte, cómo se vende, quién lo valora, quién escribe sobre él) sin abando-

nar un fuerte compromiso con la estética. Los artistas y críticos negros deben enfrentarse continuamente a un mundo del arte tan arraigado en una política de exclusión patriarcal capitalista supremacista blanca que nuestra relación con el arte y la estética puede quedar difuminada en el esfuerzo por cuestionar y cambiar esta estructura. Aunque ahora hay más artistas negros que nunca trabajando en Estados Unidos, el número de críticos negros que escriben sobre arte y estética aumenta muy lentamente.

Michele Wallace —más que cualquier otro crítico cultural o historiador del arte negro— se ha esforzado constantemente por vincular los dilemas que viven los artistas negros con la escasez de voces negras críticas que piensen y escriban sobre el arte. Sus escritos sobre el arte me inspiran continuamente. En su ensayo «¿Por qué no hay grandes artistas negros/as? El problema de la visualidad en la cultura afroamericana», Wallace insiste en que las personas negras deben involucrarse plenamente en la obra de los artistas visuales negros, y eso incluye comprender «cómo los regímenes de visualidad imponen el racismo, cómo literalmente lo mantienen vigente». El sistema del patriarcado capitalista supremacista blanco no lo mantienen únicamente los blancos. También lo mantenemos todas las demás personas que interiorizamos e imponemos los valores de este régimen. Esto significa que las personas negras debemos sentirnos responsables cuando no realizamos las intervenciones críticas necesarias que crearían la «revolución en la visión» que pide Wallace. De hecho, el ensayo de Wallace, presentado por primera vez como discurso de clausura de una conferencia que ella organizó sobre la cultura popular negra, emplazó a los intelectuales negros a colocar las artes visuales en la agenda crítica y a replantear los criterios estéticos. La crítica cultural contemporánea hecha por las personas afroamericanas ha señalado adecuadamente la necesidad de descubrir el saber oprimido en las comunidades negras que se relaciona con el arte y la estética; con demasiada frecuencia simplemente se da por sentado que las artes visuales no son importantes. Aun-

que mujeres negras progresistas (Sylvia Ardyn Boone, Judith Wilson, Kellie Jones, Coco Fusco y yo misma, por nombrar solo a algunas) hemos estado a la vanguardia de los escritos críticos sobre arte que intentan abordar los problemas que plantea Wallace, a menudo nuestra obra no recibe atención por parte de la corriente principal conservadora, ni de audiencias más progresistas que pretenden ser nuestros aliados en la lucha. Cuando parece que no hay audiencia para una obra tuya, o que la obra no es aceptada o reconocida claramente, el deseo de hacer otras obras disminuye. La política patriarcal en el ámbito de lo visual con frecuencia hace que las obras de hombres poderosos, y eso incluye a hombres de color, reciban más atención, y se les dé mayor autoridad o publicidad, que las obras de las mujeres. Aunque pensadoras feministas de todas las razas han realizado intervenciones críticas rebeldes para cuestionar el mundo del arte y sus prácticas, gran parte de su obra innovadora es utilizada, pero no citada, por los hombres.

Al mismo tiempo, los críticos blancos progresistas que trabajan desde puntos de vista críticos que incluyen la raza y el género han perseverado sus esfuerzos para producir un conjunto de obras centradas en la política visual. Sin embargo, este interés a menudo lleva a estos críticos a apropiarse del debate, de modo que niegan la contribución crítica de los pocos críticos negros individuales que escriben sobre arte. Esto es especialmente cierto en lo que respecta al trabajo de las mujeres críticas negras. Por ejemplo: Maurice Berger, un crítico blanco, editó recientemente una antología titulada *Modern Art and Society*. En la introducción describe el libro de este modo: «Más que una introducción a las exclusiones y prejuicios del modernismo, esperamos que esta antología sea vista como una valiosa herramienta metodológica para los historiadores del arte. A través de diversos procesos teóricos y críticos, estos ensayos, ya sea que analicen la obra de un artista o la de muchos, ofrecen nuevas formas de pensar sobre las artes visuales». Aunque se presenta como una intervención crítica, la antología de Berger funciona de

manera similar a textos más conservadores en la forma en que se apropia de las voces de las mujeres negras que escriben sobre arte y las excluye. La mayoría de los ensayos que incluye Berger no hacen referencia al arte de las mujeres negras ni al trabajo crítico sobre el arte de mujeres negras, aunque varios de los ensayos parten de una base crítica establecida por mujeres negras críticas. La antología comienza con el brillante ensayo de Cornel West «The New Cultural Politics of Difference», que se basa en los temas de la invisibilidad y la eliminación de las voces negras en el arte y la estética, temas que han sido destacados de forma muy potente en la obra de mujeres críticas individuales negras. West incluso reconoce que «el impulso decisivo de los intelectuales negros posmodernos hacia una nueva política cultural de la diferencia se ha producido gracias a las poderosas críticas y exploraciones constructivas de las mujeres negras de la diáspora». La obra de las mujeres negras críticas alimenta este ensayo, pero nuestros nombres no se mencionan.

En «Cotton and Iron», Trinh T. Minh-ha hace este interesante comentario: «La liberación abre nuevas relaciones de poder, que deben ser controladas mediante prácticas de libertad. El desplazamiento implica la invención de nuevas formas de subjetividades, de placeres, de intensidades, de relaciones, lo que implica también la renovación continua de una obra crítica que mira atenta e intensamente el propio sistema de valores al que se remite al fabricar las herramientas de resistencia». Los hombres progresistas que escriben sobre arte y política visual y que resaltan las diferencias, especialmente la raza y el género, deben estar atentos en sus esfuerzos críticos para no subsumir las voces e ideas de las mujeres dentro de una rúbrica crítica que refuerza la supremacía masculina. Lo mismo puede decirse de las prácticas curatoriales. En ambos espacios, las obras de artistas varones y los escritos críticos de pensadores varones tienden a recibir una mayor atención que obras similares realizadas por sus colegas mujeres. La raza no es un mediador en la política patriarcal en el ámbito de las artes visuales.

Pensar el arte surgió como respuesta a la escasez de textos críticos progresistas de personas afroamericanas sobre arte y estética. El libro representa mi respuesta crítica a los diálogos actuales sobre arte, política visual y estética, y comparte muchas de las ideas que han surgido de los debates que he tenido con compañeros/as negros/as y nuestros aliados en la lucha relacionada con las artes visuales. Hay que señalar que las conversaciones con la historiadora del arte Sylvia Ardyn Boone y la crítica cultural Michele Wallace fueron un catalizador importante que me obligó a explorar más a fondo los debates que había iniciado sobre el arte y la estética en obras anteriores, particularmente en torno a la cuestión de los saberes sometidos: las actitudes y formas de pensar sobre el arte que tienen las personas negras desde diferentes posiciones de clase social y de las que rara vez se habla.

Aunque las artes visuales me fascinaron mucho antes de que el pensamiento feminista formara mi conciencia crítica, solo cuando me comprometí plenamente con la política del feminismo junto con la lucha de liberación negra —que ponía el énfasis en la descolonización de nuestras mentes y de nuestra imaginación— comencé a reconocer la importancia de tomarse un tiempo para escribir un conjunto de textos que abordaran el arte y la estética. Una razón obvia por la que hay tan pocas personas negras escribiendo sobre arte es que compensa muy poco escribir sobre esto. Y la realidad es que, a medida que las mujeres críticas negras se implican en este ámbito, corremos el riesgo de que quienes disfrutan de más poder y mayor autoridad de opinión dentro de la estructura existente se apropien de nuestras ideas o no las reconozcan. Esto puede llevarnos a elegir el silencio. Audre Lorde pasó toda su vida advirtiéndonos del peligro de esta elección, recordándonos que nuestro silencio no nos salvará. Cuando empecé a buscar y a leer críticas de arte sobre la obra de artistas de grupos marginales, particularmente la obra de artistas afroamericanos, quedé asombrada por la escasez de materiales, por la falta de un compromiso crítico serio. Sentí al mis-

mo tiempo una tristeza tremenda y una rabia intensa. Luchando constructivamente con estos sentimientos, y escribiendo sobre la obra de artistas afroamericanos/as, sobre el arte en la vida de las personas negras, comencé esta colección. Parte de la obra es nueva; otros ensayos se han publicado antes, pero en contextos específicos donde fácilmente podrían pasar desapercibidos o ser leídos solo por unos pocos privilegiados.

Cuando comencé estos ensayos y conversaciones con artistas individuales, no planeaba centrar la mayor parte de mi atención en la obra de las artistas negras. El libro evolucionó en esta dirección solo cuando empecé a examinar críticamente los espacios de las carencias. Descubrí que incluso aquellas artistas negras cuya obra es ampliamente aclamada y recibe atención en diversos espacios, tanto dentro como fuera del mundo del arte dominante, rara vez reciben una consideración seria por parte de los críticos de arte. A menudo, las críticas a su obra son más descriptivas que críticamente interpretativas. Cada artista sobre cuya obra he elegido escribir hace un arte que valoro. He tenido la suerte de vivir con obras de todas las artistas de este libro. En algunos casos, su obra me ha sostenido en tiempos difíciles. Recientemente, al final de una conferencia sobre arte y estética en el Instituto de Artes Indígenas Americanas de Santa Fe, me preguntaron si pensaba que el arte importaba, si realmente marcaba una diferencia en nuestras vidas. Por mi propia experiencia, podría dar testimonio del poder transformador del arte. Pedí a mi audiencia que considerara por qué en tantos casos de conquista imperialista global por parte de Occidente otros se han apropiado del arte o lo han destruido. Compartí mi asombro por todo el arte africano que vi por primera vez hace años en los museos y galerías de París. Entonces se me ocurrió que si se podía hacer que un pueblo perdiera el contacto con su capacidad de crear, que perdiera de vista su voluntad y su poder para hacer arte, entonces el trabajo de opresión, de colonización, estaría completado. Este trabajo solo puede deshacerse mediante actos de recuperación concretos.

Todas las obras de arte sobre las que escribo aquí han tenido un impacto transformador en mi vida. Conocí por primera vez la obra de Margo Humphreys cuando era estudiante universitaria. Como no tenía dinero para comprar el original, compré un póster de su obra gráfica *The Getaway*. Durante los muchos años en que viví una relación desgarradora, encontré esperanza y renovación para mi espíritu en esta imagen de unión entre amantes, de fuga gozosa. Coloqué esta obra gráfica de modo que podía mirarla todos los días al despertar. Tuvo un efecto mágico en mi alma. La fotografía de Andres Serrano *Circle of Blood* fue igualmente sanadora para mi espíritu. Tras pasar un largo periodo con una enfermedad en la que corría peligro de desangrarme, desarrollé un odio hacia la sangre tan intenso que trastornó mi capacidad de funcionar de forma eficaz. La imagen de Serrano me devolvió el aprecio por la sangre como una fuerza que da vida. Estos son solo dos ejemplos de cómo bellas obras de arte han influido de manera concreta y constructiva en mi pensamiento y en mi forma de ser.

La mayoría de los críticos de arte escriben sobre obras que les afectan profundamente. La naturaleza arbitraria de nuestras elecciones me llamó la atención cuando elegí las obras sobre las que escribir para esta colección. Dos de mis obras de arte favoritas son de artistas que son hombres blancos, Leon Golub y John Baldessari. Elegí no escribir sobre estas piezas en este momento porque la obra de estos dos artistas ha recibido mucha atención de la crítica. Eso no significa que escribir sobre estas obras desde mi perspectiva no se sumaría al conjunto de obras críticas que ya existen; simplemente significa que los usos del tiempo, las elecciones que hacemos con respecto a qué pensar y sobre qué escribir, son parte de las políticas visuales. Tengo la esperanza de que los ensayos incluidos aquí, junto con la obra de otros críticos progresistas, se presenten como actos de resistencia crítica que introduzcan activamente cambios dentro de las políticas visuales existentes. A medida que imaginamos críticamente nuevas formas de pensar y escribir sobre el arte

visual, a medida que creamos espacios para el diálogo más allá de las fronteras, iniciamos un proceso de transformación cultural que, en última instancia, creará una revolución en la visión.

A medida que avanzaba *Pensar el arte*, sentí la necesidad de sacar mi primer cuadro de las sombras del sótano donde había estado escondido, exponerlo a la luz y mirarlo de nuevo. Se ve la silueta de dos casas, dos chabolas. Es otoño. La luz amarilla de principios de otoño emerge en medio de tonos marrones y rojos terrosos. Hay caos y turbulencia en la imagen. Es un momento de cambio y transición. Pero nada puede perturbar el santuario interior, el lugar donde vive el alma. Estas son las moradas del espíritu. Volviendo a ellas, regreso a la memoria de un mundo libre, de color, donde, en última instancia, solo nuestro compromiso con la obra es suficiente: hace que el arte importe.

PENSAR EL ARTE

En el instituto pinté algunos cuadros que ganaron premios. Mi profesor de arte, un hombre blanco al que llamábamos señor Harold, siempre promovió y valoró mi obra. Todavía lo recuerdo elogiándome delante de mis padres. Para ellos, el arte era un juego. No era algo real, no era una forma de ganarse la vida. Para ellos, yo no era una artista con talento porque no podía dibujar el tipo de imágenes que ahora yo llamaría retratos realistas. Las imágenes que pintaba nunca se parecieron a nuestro mundo familiar, y, por lo tanto, yo no podía ser artista. Y, aunque el señor Harold me dijo que yo era una artista, realmente no podía creerle. Me habían enseñado a creer que ninguna persona blanca en este instituto que recientemente había eliminado la segregación sabía nada sobre la verdadera vida de las personas negras. Después de todo, ni siquiera querían enseñarnos. ¿Cómo, entonces, podríamos confiar en lo que enseñaban? No importaba que el señor Harold fuera diferente. A los adultos no les importaba que en sus clases de arte tratara a los estudiantes negros como si tuviéramos derecho a estar allí, mereciéramos su atención y su apoyo. A ellos no les importó, pero a *nosotros* nos empezó a importar: corríamos a sus clases. Allí escapábamos. Entrábamos en el mundo del color, el mundo libre del arte. Y en ese mundo éramos, momentáneamente, lo que quisiéramos ser. Esa fue mi iniciación. Anhelaba ser artista, pero cada

vez que insinuaba que podría serlo, la gente adulta me miraba con desprecio. Me decían que tenía que estar loca para pensar que las personas negras podían ser artistas; no puedes comer arte. Nada de lo que decía la gente cambió mi deseo de entrar en el mundo del arte y ser libre.

La vida me enseñó que ser artista era peligroso. La única persona negra adulta que conocía que se dedicaba al arte vivía en un sótano de Chicago. Se hablaba de un pariente lejano de mi padre, el primo Schuyler, como alguien que había desperdiciado su vida soñando con el arte. Estaba solo, triste y arruinado. Al menos así lo veía la gente. No sé cómo se veía a sí mismo, solo sé que amaba el arte. Le encantaba hablar de ello. Y allí, en las sombras oscuras de su mundo subterráneo, me inició en el pensamiento crítico sobre el arte y la cultura. El primo Schuyler me hablaba sobre el arte de una manera adulta. Me dijo que sabía que yo tenía «el sentimiento» por el arte. Y me eligió para que fuera su testigo: para que fuera quien recordara siempre las imágenes. Pintó cuadros de mujeres negras desnudas, con pechos voluminosos, labios rojos y anchas caderas. Mucho antes de que las imágenes de Paul Gauguin de mujeres morenas, desnudas y corpulentas encontraran un lugar en mi universo visual, él me había enseñado a mantener esas imágenes cerca, a mirar el arte y pensar en él, a mantener el arte en mi cabeza.

Ahora bien, cuando pienso en la política de la mirada —cómo percibimos lo visual, cómo escribimos y hablamos sobre ello—, entiendo que la perspectiva desde la cual abordamos el arte está determinada en exceso por la ubicación. Le digo a mi hermana G., que está casada con un hombre que trabaja en una fábrica de automóviles en Flint, Michigan, y tiene tres hijos, que estoy pensando en el arte. Quiero saber si piensa en el arte y, lo que es más importante, si cree que la mayoría de las personas negras piensan en el arte. Ella me dice que el arte está muy lejos de nuestras vidas, porque «el arte es algo que, para disfrutarlo y conocerlo, exige trabajo». Y yo le digo: «Pero el arte está en mi cabeza. Siempre ha estado en mi cabe-

za». Ella me dice: «Chica, tú eres diferente, siempre te gustaron estas cosas. Es como si acabaras de aprenderlo de alguna manera. Y si no te han enseñado a conocer el arte, es algo que aprendes por tu cuenta».

Terminamos nuestra conversación nocturna y es horas más tarde cuando, mirando hacia la oscuridad, con el arte en mi cabeza, recuerdo al señor Harold. Cierro los ojos y lo veo mirando mi obra, lo huelo, veo los copos de caspa posados sobre su camisa negra. En la oscuridad, evoco una imagen de él: siempre vestido de negro, siempre sonriendo, dispuesto a tocar nuestras manos negras mientras los otros blancos odian y temen el contacto con nuestros cuerpos. En la oscuridad de mi memoria, también recuerdo al primo Schuyler, las horas escuchando y hablando sobre arte en su sótano, las pinturas de mujeres morenas desnudas. Y creo que mi hermana G. está equivocada. No solo aprendí a pensar en el arte por mi cuenta; siempre hubo maestros que me vieron mirar, buscando respuestas en lo visual, y que guiaron mi búsqueda. El misterio es solo por qué yo quería mirar mientras otros a mi alrededor cerraban los ojos; es algo que aún no puedo explicar.

Cuando pienso en el lugar de lo visual en la vida de las personas negras, creo que la mayoría de ellas están más influenciadas por las imágenes de la televisión y las películas que por artes visuales como la pintura, la escultura, etc. Mi hermana G. me dijo: «Nos podemos identificar con las películas, pero no parece que sepamos cómo identificarnos con el arte». Es posible que las personas negras no se identifiquen con el arte debido a la falta de representación. Muchos de nosotros no sabemos que las personas negras crean un arte diverso, y es posible que no las veamos hacerlo, especialmente si vivimos en hogares de clase trabajadora o de clase baja. O puede que el arte (tanto el producto como el proceso de creación) esté tan devaluado —no solo en las comunidades de clase baja, sino en diversos contextos negros y, hasta cierto punto, en nuestra sociedad en su conjunto— que podemos considerar el arte irrelevante, aun-

que abunde entre nosotros. Dejando de lado esa posibilidad, la cuestión es que la mayoría de las personas negras no cree que la presencia del arte en nuestras vidas sea esencial para nuestro bienestar colectivo. De hecho, con respecto a la vida política negra, en las luchas de liberación de las personas negras —ya sean las primeras protestas contra la supremacía blanca y el racismo durante la esclavitud y la Reconstrucción, durante el movimiento por los derechos civiles o durante los movimientos más recientes del poder negro—, la producción de arte y la creación de una política de lo visual, que no solo valoraría a los artistas sino que también consideraría el desarrollo de una estética de la visión como algo central para reivindicar la subjetividad, han sido constantemente devaluadas. Siguiendo el ejemplo de la cultura blanca dominante, las personas negras han tendido a ver el arte como algo sin importancia en la lucha por la supervivencia. El arte como propaganda era y es aceptable, pero no el arte que se ocupaba de cualquier tema, contenido o forma antiguos. Y las personas negras que pensaban que podría haber un interés en el arte en sí para las personas negras, bueno, se las consideraba fuera de onda, apolíticas. Por lo tanto, los líderes negros rara vez han incluido en sus visiones de la liberación negra la necesidad de apoyar de manera sostenida la expresión creativa y la libertad en las artes visuales. Gran parte de nuestro enfoque político sobre lo visual ha estado relacionada con la cuestión de las imágenes buenas y malas. De hecho, mucha gente piensa que el problema de la identificación de las personas negras con el arte es simplemente un problema de poca representación, de falta de imágenes, de falta de artistas negros y negras visibles y de galerías prestigiosas que muestren su obra.

La representación es un punto crucial de lucha para cualquier pueblo explotado y oprimido que defienda la subjetividad y la descolonización del pensamiento. Sin duda, si todos los niños y niñas negros crecieran diariamente en entornos donde aprendieran la importancia del arte y vieran artistas negros y negras, nuestra expe-

riencia colectiva negra del arte se transformaría. Sin embargo, sabemos que, en el mundo segregado de la historia afroamericana reciente, las personas negras crearon y exhibieron su arte durante años en comunidades negras segregadas, y este esfuerzo no fue suficiente para realizar una intervención que revolucionara nuestra experiencia colectiva del arte. Recordar este hecho nos ayuda a comprender que la cuestión de la identificación con el arte va más allá de la cuestión de la representación.

Por lo tanto, debemos buscar otros factores que pueden hacer que el arte carezca de sentido en la vida cotidiana de la mayoría de las personas negras. La identificación con el arte es un proceso que implica una serie de factores diferentes. Dos factores centrales que nos ayudan a comprender la respuesta colectiva de las personas negras en Estados Unidos son, en primer lugar, el reconocimiento de lo familiar (es decir, vemos en el arte algo que se parece a lo que conocemos) y, en segundo lugar, que miramos con una idea recibida de que el arte es necesariamente un terreno de extrañamiento: puede tomar lo que vemos/conocemos y hacer que lo miremos de una forma nueva.

En el pasado, particularmente en los entornos escolares segregados, la actitud hacia el arte era que solo se le valoraba cuando documentaba el mundo tal como es. De ahí el énfasis excesivo en el retrato en la comunidad negra, que continúa hasta el día de hoy, especialmente si observamos el tipo de arte que llega a la gran mayoría de la comunidad negra. En la relación histórica afroamericana con lo visual está arraigada una resistencia a la idea del arte como un espacio de extrañamiento. Muchas personas negras que llegaron al arte en busca únicamente de representaciones exactas de la realidad lo han abandonado, insatisfechas. Sin embargo, como proceso, el extrañamiento nos aleja de lo real solo para traernos de regreso de una forma nueva. Permite al espectador experimentar lo que el crítico Michael Benedikt llama en su manifiesto *For an Architecture of Reality* «experiencias estéticas directas de lo real». Para que más personas negras se identifiquen con el arte debemos cambiar las

formas convencionales de reflexionar sobre la función del arte. Debe haber una revolución en la forma en que vemos, en nuestra forma de mirar.

Esta revolución comenzaría necesariamente con diversos programas de educación crítica que estimularan una conciencia colectiva de que la creación y el intercambio público del arte son esenciales para cualquier práctica de la libertad. Para que las personas negras afirmemos colectivamente nuestra subjetividad en la resistencia, mientras luchamos contra las fuerzas de la dominación y avanzamos hacia la invención del yo descolonizado, debemos liberar nuestra imaginación. Al reconocer que hemos sido y somos colonizados tanto en nuestras mentes como en nuestra imaginación, comenzamos a comprender la necesidad de promover y celebrar la expresión creativa.

El pintor Charles White, hablando de su filosofía del arte, reconocía: «La sustancia del hombre se basa en que tiene que satisfacer las necesidades de la vida con todos sus sentidos. Su propio ser clama por estos sentidos para apropiarse de las verdaderas riquezas de la vida: la belleza de las relaciones humanas y de la dignidad, de la naturaleza y del arte, captada en el camino hacia un brillante mañana. Sin cultura, sin un arte creativo que inspire estos sentidos, la humanidad cae en un abismo de desesperación y pesimismo». Aunque empleaba un lenguaje sexista, White expresaba su visión artística de que la estética alimenta el espíritu y proporciona formas de repensar y curar las heridas psíquicas infligidas por el ataque de las fuerzas de la dominación imperialista, racista y sexista.

A medida que los artistas negros se han liberado de las nociones imperialistas y supremacistas blancas sobre la forma en que el arte debería verse y funcionar en la sociedad, han abordado la representación como un lugar para la crítica. Al mirar retrospectivamente las vidas de Lois Mailou Jones y Romare Bearden, es significativo observar que ambos comenzaron sus carreras pictóricas trabajando con las nociones europeas académicas de contenido y forma. Su

intento de asimilar las normas artísticas predominantes de su época fue parte de la lucha por ganar aceptación y reconocimiento. Sin embargo, cuando comenzaron a abordar en su obra las ideas de lo que es digno de representación, cuando ya no se centraron exclusivamente en las tradiciones europeas y recurrieron al legado cultural de la experiencia de la diáspora afroamericana, descubrieron plenamente su identidad artística.

Lois Mailou Jones ha comentado que fue un encuentro con el crítico Alain Locke lo que la motivó a realizar una obra que reflejara directamente la experiencia de las personas negras. Locke insistía en que los artistas negros tenían que ver más con la experiencia negra y, especialmente, con su herencia. Aunque Romare Bearden criticaba a Locke y consideraba que era un error que las personas negras pensaran que todo el arte negro tenía que ser arte de protesta, Bearden estaba obsesionado con su legado ancestral, con la política personal de la identidad y las relaciones afroamericanas. Este tema fue la base que impulsó todo su arte. Se basó en recuerdos de la vida de las personas negras: las imágenes, la cultura.

Para muchas personas negras, ver la obra de Romare Bearden supone recuperar imágenes de nuestras vidas a las que muchos de nosotros antes habíamos respondido solo con sentimientos de vergüenza y malestar. Cuando Bearden pintó imágenes que reflejaban aspectos de la vida de las personas negras que surgieron de la experiencia de la clase baja, algunos espectadores negros se sintieron molestos. Después de que su obra apareciera en una exposición de la década de 1940 titulada «Arte negro contemporáneo», Bearden escribió una carta a un amigo quejándose de la falta de un enfoque crítico sofisticado del arte creado por las personas negras. «Para mucha gente de mi propio pueblo, según me enteré, mi obra era muy desagradable y morbosa, y retrataba un tipo de Negro del que estaban intentando distanciarse». Este público negro quería que el arte fuera únicamente un vehículo para mostrar la raza en su máxima expresión. Es esta noción de la función del arte, junto con la idea

de que todo el arte negro debe ser arte de protesta, lo que ha servido para sofocar y reprimir la expresión artística negra. Ambas concepciones de la función del arte se basan en la idea de que no debería haber arte negro no figurativo. La obra de Bearden cuestionó la idea de que la abstracción no tenía lugar en el mundo del arte negro. No aceptaba que hubiera una tensión entre el uso de contenidos negros y la exploración de formas diversas. En 1959, Bearden escribió: «Estoy, naturalmente, muy interesado en la forma y la estructura, en una forma personal de expresión que tal vez pueda llamarse nueva. Por supuesto, no tengo nada en contra de las imágenes figurativas, pero las exigencias, la dirección de las señales en mi pintura ahora borran completamente cualquier imagen figurativa».

Aunque Bearden era un artista célebre cuando murió en 1988, su obra ha llegado a muchas más personas negras desde su muerte. El público negro que ha aprendido a reconocer el valor de la expresión artística negra venera a Bearden por haberse atrevido a utilizar todas las imágenes de la vida negra disponibles en su imaginación creativa. A medida que se pierde y olvida gran parte de la experiencia tradicional negra, a medida que perdemos de vista la rica experiencia de las personas negras de clase trabajadora en nuestra sociedad corporativa transnacional, muchos de nosotros buscamos el arte para recuperar y reclamar una relación con un pasado afroamericano en imágenes.

El dramaturgo negro August Wilson, cuando explicaba los poderes liberadores del arte en su prólogo al libro *Romare Bearden: His Life and Art*, describió su primer encuentro con la obra de Bearden:

Lo que vi fue la vida negra presentada en sus propios términos, en una escala grandiosa y épica, con toda su riqueza y plenitud, en un lenguaje que era vibrante y que, acompañando la vida cotidiana, la ennoblecía, afirmaba su valor y exaltaba su presencia. Fue el arte de un espíritu grande y generoso que definió no solo el carácter de la vida

negra estadounidense, sino también su conciencia. No recuerdo lo que dije mientras lo miraba. Mi respuesta fue visceral. Me estaba mirando a mí mismo de formas en las que no había pensado antes y en las que nunca he dejado de pensar desde entonces.

El testimonio de Wilson sobre el poder del arte, las imágenes y lo visual como experiencia que puede cambiarnos y servir como catalizador para la transformación es el tipo de testimonio que es necesario si queremos cambiar la manera en que muchísimas personas negras conciben el arte. Colectivamente, las personas negras deben poder creer plenamente en el poder transformador del arte si queremos entender el arte de un modo nuevo.

La escritora Ntozake Shange ofrece un testimonio similar al de Wilson en *Ridin' the Moon in Texas*. En una «nota al lector» al comienzo del libro explica el lugar que ocupa el arte en su vida. Primero habla de su infancia con un padre que pintaba y que tenía un cuarto oscuro, y continúa: «A medida que crecía, me rodeaba de imágenes, abstracciones que me daban calidez o me envolvían en su belleza. [...] Las pinturas y los poemas son momentos que nos capturan o nos seducen, cuando somos tan vulnerables. Estas imágenes son metáforas. Esta es mi vida, cómo yo veo y, por tanto, cómo puedo hablar. Alabados sean los espíritus y las estrellas que hay entre nosotros, que nos aportan imágenes sobre las que podemos dialogar unos con otros».

Cuando revela al lector su entorno privilegiado en esta nota, Ntozake evoca un mundo negro doméstico en el que el arte tenía una presencia poderosa, que le permitía expandir su conciencia y crear. Mientras escribía este artículo, hablé con muchas personas negras de entornos materialmente privilegiados que aprendieron en su vida familiar a pensar en el arte y, en ocasiones, a apreciarlo. Otras personas negras con las que he hablado y que tienen una buena posición económica mencionan haber visto arte negro en las paredes cuando veían *La hora de Bill Cosby* y desarrollar así un interés.

Hablan de querer poseer arte negro como inversión, pero no hablan de un encuentro con lo visual como algo que transforma. Aunque puedan apreciar el arte negro como una mercancía, pueden ser tan incapaces de identificarse estéticamente con el arte como aquellos que no tienen ninguna relación con él.

Comencé este ensayo compartiendo fragmentos de una conversación que no surgió desde un punto de vista burgués. Mi hermana G. consideraba el papel del arte en la vida de las personas negras analizando críticamente las experiencias de las personas negras de clase trabajadora, de clase baja y de clase media baja, del mundo que ha conocido más íntimamente. Mirando la vida de las personas negras desde ese ángulo, desde esas posiciones de clase social que reflejan el lugar de la mayoría de las personas negras, hizo observaciones relevantes. Ambas estuvimos de acuerdo en que el arte no tiene mucha presencia en la vida de las personas negras, especialmente la obra de los artistas negros.

Hace años, la mayoría de las personas negras crecían en casas donde el arte, si es que estaba presente, tomaba la forma de reproducciones baratas de obras creadas por artistas blancos con imágenes blancas; parte de él era el denominado gran arte. A menudo, estas imágenes incorporaban iconografías y símbolos religiosos. La primera vez que vi reproducciones baratas de arte de Miguel Ángel y Leonardo da Vinci fue en hogares religiosos negros del Sur. Nos identificábamos con estas imágenes. Nos atraían porque transmitían aspectos de la experiencia religiosa que nos eran familiares. El hecho de la blanquitud quedaba subsumido por la expresión espiritual de la obra.

Las críticas contemporáneas al interés de las personas negras hacia imágenes blancas, que ven esta inclinación únicamente como una expresión de racismo interiorizado, han llevado a muchas personas a eliminar esas imágenes de sus paredes. Sin embargo, rara vez han sido reemplazadas por obras de artistas negros. Sin una política contrahegemónica radical de lo visual que funcione para validar la

capacidad de las personas negras de apreciar el arte por parte de los blancos o de cualquier otro grupo sin reproducir la colonización racista, las personas negras se ven privadas aún más del acceso al arte, y nuestra experiencia de lo visual en el arte queda enormemente limitada. En la época actual, la televisión y el cine pueden estar destruyendo rápidamente el mínimo deseo que las personas negras pudieran tener, en particular las que no somos materialmente privilegiadas, para identificarse con el arte, para alimentar y sostener nuestro compromiso con él como creadoras y consumidoras.

Nuestra capacidad para valorar el arte está gravemente corrompida y pervertida por una política de lo visual que sugiere que debemos limitar nuestras respuestas a los estrechos márgenes de un debate sobre imágenes buenas versus imágenes malas. ¿Cómo podemos realmente ver, experimentar y apreciar todo lo que puede estar presente en cualquier obra de arte si nuestra única preocupación es si nos muestra una imagen positiva o negativa? En el valioso ensayo «Negativo/Positivo», que presenta la obra de Michele Wallace *Invisibility Blues*, Wallace nos pide que recordemos que la oposición binaria entre imágenes negativas y positivas establece con demasiada frecuencia los límites de la crítica cultural afroamericana. Yo añadiría que a menudo establece los límites de la práctica creativa afroamericana, particularmente en las artes visuales. Wallace señala que esta oposición vincula «la producción cultural afroamericana con la ideología racista de una manera que hace inevitable el fracaso a la hora de cambiarla». Claramente, solo cuando nos alejemos de la tendencia a definirnos a nosotros mismos como reacción al racismo blanco podremos avanzar hacia una práctica de la libertad que requiere que primero descolonicemos nuestras mentes. Solo podemos liberarnos a nosotros mismos y a los demás forjando identidades en la resistencia que trasciendan los límites estrechamente definidos.

El arte constituye uno de los pocos lugares donde pueden aparecer actos de trascendencia con un impacto transformador de am-

plio alcance. De hecho, los principales círculos artísticos blancos se ven afectados de manera radical por la obra de los artistas negros. Es parte de la tragedia contemporánea del racismo y la supremacía blanca que los blancos tengan a menudo un mayor acceso a la obra de los artistas negros y al aparato crítico que permite comprender y apreciar la obra. La mercantilización actual de la negritud puede significar que los blancos que se pasean por las exposiciones de obras de artistas como Bettye y Alison Saar puedan estar más en contacto con estas obras que la mayoría de las personas negras. Estas circunstancias cambiarán solo cuando las personas afroamericanas y nuestros aliados renovemos la lucha progresista de liberación negra, repensando la revolución negra de tal manera que creemos una conciencia colectiva del lugar radical que ocupa el arte dentro de la lucha por la libertad y de la forma en que apreciar el arte puede mejorar nuestra comprensión de lo que significa vivir como sujetos libres en un mundo no libre.