

Anecdotario de una visa imaginaria. Diáspora y activismo en la obra de Jean-François Boclé¹

Carlos Garrido Castellano
(Universidad de Granada)

Resumo

Este artigo analisa a produção artística da diáspora caribenha a partir da obra do artista Jean-François Boclé da Martinica. Em particular, examinaremos como Boclé alude a um presente pós-colonial a partir de um trabalho de recuperação do passado colonial caribenho, propondo ao mesmo tempo alternativas para o futuro. Além disso, coloca a necessidade de contextualizar a discursividade diaspórica no corpus geral da visualidade relacionada com a região caribenha, pois sua representação como um apêndice das tradições artísticas nacionais aparece como insuficiente para todos.

Palavras-chave: Artes Visuais, Jean-François Boclé, diáspora caribenha.

Resumen

Este artículo analiza la producción artística de la diáspora caribeña a partir de la obra del artista de Martinica Jean-François Boclé. En particular, examinaremos cómo Boclé alude a un presente postcolonial a partir de una labor de recuperador del pasado colonial caribeño, planteando al mismo tiempo alternativas de futuro. Al mismo tiempo, se plantea la necesidad de contextualizar la discursividad diaspórica en el corpus general de la visualidad

relacionada con la región caribeña, dado que su presentación como un apéndice de las tradiciones artísticas nacionales aparece a todas luces como insuficiente.

Palabras Claves: Artes visuales, Jean-François Boclé, diáspora caribeña.

Abstract

The aim of this paper is to analyze the artistic production of the Caribbean Diaspora from the work of the artist from Martinique, Jean-François Boclé. Specifically, we will focus on examining how Boclé alludes to a postcolonial present by recovering the Caribbean colonial past, posing at the same time alternatives for the future. Furthermore, we urge the necessity of contextualizing the diasporic discursiveness within the general visual corpus of the Caribbean region, since its presentation as an appendix of the national artistic traditions seems to be clearly insufficient.

Keywords: Visual arts, Jean-François Boclé, Caribbean diaspora.

En 2011 el artista de Martinica Jean-François Boclé fue invitado a participar en la octava edición de la Bienal de Mercosul, que tuvo lugar entre septiembre y noviembre de ese año en Porto Alegre. Incluido en la selección curatorial del evento, que había elegido para esta ocasión el título general de *Ensaio de Geopoética*, Boclé formaba parte del reducido grupo de artistas caribeños presentes en la muestra. En un momento dado, mientras el artista preparaba su presencia en la Bienal, recibió un correo electrónico destinado a organizar los aspectos prácticos de su participación en el encuentro. Concretamente, se le preguntaba si disponía de pasaporte francés, dado que, en caso de tener únicamente pasaporte de Martinica, necesitaría solicitar un visado al gobierno brasileño. El equívoco, más frecuente de lo que se piensa, venía dado por el hecho de que la última opción,

el pasaporte martiniqueño, quedaba negada al ser Martinica parte del territorio del estado francés desde su incorporación en época moderna.

Lo que podía haber sido un malentendido sin consecuencias derivó en un proceso creativo en el que Boclé cartografiaba viajes y posibilidades a partir de esa visa imaginaria que surgía como alternativa leve a la dislocación geo-histórica del sistema de Departamentos de Ultramar franceses. En ese momento, el artista adhiere una primera obra a la tradición por crear del nuevo pasaporte: en forma de correo electrónico de respuesta, Boclé escribe:

Pas de soucis, je n'ai malheureusement pas besoin d'un visa brésilien pour aller à la Biennial du Mercosur. Un jour viendra: Je suis de nationalité française et ai un passeport français/CEE biométrique selon correspondant aux dernières exigences des aéroports des Etats-Unis. Malheureusement, mes frères et sœurs Martiniquaises ont aussi comme moi un Passeport Français/CEE car nous sommes toujours une colonie Sud américaine comme entre autre, la Guadeloupe et la Guyane par la France. Donc pas de soucis. Je joins à ce mail la copie de mon passeport ou figure mon numéro de passeport pour le billet électronique.
Bien à vous
Jean-François Boclé”¹

La situación se complica aún más si tenemos en cuenta que Boclé reside en Francia, fuera de esa Martinica a la que representa. Forma parte de un nutrido grupo de artistas que han obligado a repensar los contornos y las pertenencias de eso que se llamó “arte contemporáneo del Caribe” allá por los primeros años de los noventa, un grupo que cuestionó de manera decidida el romance entre la tierra natal y el sentimiento de identificación con la comunidad imaginada nacional. ¿Desde qué geo-poéticas pensar la producción de alguien como Boclé, polémico y polifacético representante de la diáspora artística caribeña?



Imagen nº1: Jean-François Boclé. Passeport de la Martinique. 2011

¿Cómo interpretar obras como la concebida a partir de la Bienal do Mercosul?

Tradicionalmente la obra de Jean-François Boclé ha sido leída en términos de reivindicación postcolonial. Su preocupación por la historia y por la continuidad de la herencia del colonialismo en la cultura popular de consumo global ha sido con frecuencia interpretada como una demanda revisionista del pasado. Sin embargo, la lectura que se pretende llevar a cabo en este trabajo, partiendo de la “obra” producida con motivo de la última Bienal do Mercosul, tiene su principal interés en demostrar que la producción de Boclé, y por extensión la de buena parte de la diáspora caribeña, participa de una realidad más amplia que la revisionista, una que alude a la dislocación geopolítica del presente—recuperando la perspectiva de actualidad que Glissant (1997) concediera a las sociedades *créoles*. Dicho con otras palabras, tras los residuos de la historia que el artista recupera, no se encuentra—al menos no únicamente—un intento de inventar otro pasado para Martinica, sino, más bien, la voluntad de trasladar las consecuencias de la modernidad (esos símbolos

en apariencia alusivos a la historia local—a la indagación de las condiciones de posibilidad del presente a escala global y de las alternativas del futuro.

Este ensayo consta de tres partes: en la primera se plantea una lectura crítica del proceso de internacionalización del arte caribeño confrontado a la luz del foco tradicionalmente considerado como acéntrico de la diáspora; en la segunda se analiza la obra de Jean-François Boclé en busca de esas condiciones de posibilidad de un presente postcolonial y transnacional que el artista arrastra y deriva desde el pasado



Imagen nº2: Jean-François Boclé. Passeport de la Martinique. 2011

colonial de Martinica y del Caribe en general; finalmente, en un tercer epígrafe se dirigirá esa misma reflexión visual de Boclé hacia una perspectiva política que trasciende el ámbito de los discursos y que resulta susceptible de ser adscrita a un panorama general global.

A finales de los ochenta y principios de los noventa tiene lugar una expansión sin precedentes de las fronteras del arte caribeño. En un momento de efervescencia cultural, y bajo la mirada atenta del resto del mundo—acontecimientos como el

Quinto Centenario del “Descubrimiento” obligaban a ello—el Caribe se “redescubre a través de una sucesión de exposiciones que generan un espacio discursivo que permea las fronteras de los principales hitos del mapa artístico internacional: si en 1984 se funda la Bienal de La Habana, que anticipará (si bien desde una perspectiva bien distinta) el *boom* postcolonial que siguió a *Magiciens de la Terre* en 1989, entre 1992 y 1998 encontramos colectivas de arte caribeño en París, Miami, Madrid, Kassel y Sao Paulo. Ese proceso de expansión vendría aparejado de otro no menos importante, que tenía que ver con la definición de un contorno que aglutinara la heterogénea producción visual de una de las regiones social, política y culturalmente más complejas del planeta. Así, en permanente contacto con el exterior, valga aquí la reflexión de Clifford (1998), que hace imposible hablar de “nativos” en un sentido puro, alusivo a comunidades íntegramente locales, aisladas, se configura una imagen del arte caribeño que tiene que ver con esfuerzos y estereotipos propios y ajenos y que pervivirá en gran medida hasta el momento actual.

Una de las consecuencias más complejas y problemáticas de ese proceso tuvo que ver, precisamente, con la persistencia de determinados clichés así como con la asignación de un peso excesivo a la búsqueda de una identidad nacional y regional. Así, si bien algunas iniciativas trataron de ampliar los horizontes del panorama artístico, valgan los ejemplos dirigidos por Gerardo Mosquera en el ámbito editorial, nos referimos al volumen titulado *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America* (MOSQUERA, 1996)—y en el curatorial—hablamos, en este caso, de la exposición *Ante América*, muestra que itineró por Estados Unidos y América Latina y que incluyó de manera significativa y novedosa a un buen grupo de artistas caribeños. Fueron comunes las visiones que trataron de elaborar un modelo capaz de aprehender la especificidad caribeña, aunando las singularidades nacionales en un panorama “caribeño” en

ocasiones harto forzado.

Hemos de aclarar que, con lo anterior, no pretendemos negar dicha especificidad; nuestro objetivo tampoco tiene que ver con el cuestionamiento de valores compartidos. Se trata, más bien, de señalar el peso de lo nacional y lo caribeño en la recepción de las propuestas artísticas de la región y en la configuración de presupuestos curatoriales, algo que actúa tanto dentro como fuera de las fronteras del Caribe y que el propio Mosquera expresara acertadamente aludiendo a la “necesidad de las obras de presentar su pasaporte”. Señala Mosquera (2010: 30):

Con frecuencia no se miran las obras: se piden sus pasaportes, y estos suelen no estar en regla, pues responden a procesos de hibridación, apropiación, resignificaciones, neologismos e invenciones en respuesta a la situación de hoy. Se exige a este arte una originalidad relacionada con las culturas tradicionales (que, precisamente, llevan ese apellido a causa de la marginación impuesta por la modernización colonial), es decir, hacia el pasado; o una invención total, *ab ovo*, hacia el presente. En ambos casos se le demanda declarar el contexto, en vez de participar en una práctica general del arte que en ocasiones podría sólo referir el arte en sí mismo.

La expansión artística vendría, además, acompañada de un inusitado desarrollo institucional y del establecimiento de una serie de estructuras que favorecieron el diálogo dentro del ámbito nacional—junto a eventos internacionales o regionales como la Bienal de La Habana, la Trienal Poligráfica de San Juan o la Bienal del Caribe y Centroamérica, el sistema de bienales nacionales presente en varias islas completaría ese circuito en lo expositivo. En ese marco, las experiencias de la diáspora sólo serían asimiladas parcialmente y con enorme dificultad. A menudo la escena artística de los noventa se ha leído en términos

dialécticos dentro-fuera (esto es, como un escenario postcolonial marcado por la negociación entre centro y periferia), o bien en términos nacionales de inclusión/exclusión, algo que vendría a completar la carga de ese pasaporte obligado que señala Mosquera. En ambos casos lo diaspórico se presenta como algo incómodo, como un apéndice—siempre externo—a las historias y problemáticas locales.

Partiendo de esa imagen, resulta oportuno problematizar la producción artística de la diáspora caribeña, uno de los elementos que menor atención crítica han recibido como consecuencia de la fuerza que tomó, desde la fecha señalada al principio de este trabajo, la urgencia de definir un conjunto regional-nacional. A pesar de que cada vez ese pasaporte imaginario es menos requerido, merced a la porosidad del panorama artístico internacional actual, todavía perviven ciertos estereotipos que lo hacen necesario. En ese contexto, los discursos enunciados desde la diáspora han desencadenado dos procesos: en primer lugar, han contribuido a cuestionar la definición nacional, incitando a la postergación de todo esencialismo y haciendo necesaria una visión abierta e inclusiva, no dependiente de la equiparación nación-territorio; en segundo lugar, han contribuido, desde una fecha temprana, a complejizar las negociaciones entre la región y los centros de arte, mostrando la existencia de una problemática que excede las reducciones binarias y que plantea continuamente nuevas posibilidades y relaciones. Pese a la urgencia del reto planteado, voces como la de Mercer (2008) señalan que todavía continúa siendo necesario integrar la producción de la diáspora en el corpus general de las historias del siglo XX, de tal modo que dejen de constituir un añadido para insertar su problemática en el centro del debate crítico.

Aun siendo un apartado seminal de la cultura de la región, resulta difícil caracterizar la producción artística de la diáspora caribeña. Todo intento de abordar los fenómenos artísticos que se

producen como consecuencia del desplazamiento de poblaciones del Caribe a otras latitudes encuentra el doble escollo de la gran variedad de las locaciones escogidas y de la enorme diversidad que domina en la región. Si bien es fácil señalar que artistas como Jean-Michel Basquiat, Wifredo Lam, Ana Mendieta, Luis Cruz Azaceta, Hervé Télémaque o Alex Burke comparten una condición que se deriva de un conjunto de experiencias relacionadas con el viaje, pero también con un vínculo ambivalente con, al menos, dos territorios, el de origen y el de inserción, quizá resulte más difícil establecer cómo esa condición diaspórica incide en su producción, comunidad definida, en palabras de Clifford (2008, p. 308), en los siguientes términos:

La diáspora es distinta del viaje (aun cuando actúe por medio de las prácticas de viaje), en el sentido de que no es temporaria. Entraña la radicación, el mantenimiento de comunidades, la posesión de hogares colectivos lejos de la tierra natal (y en esto difiere del exilio, con su frecuente foco individualista.)

Determinar cuáles son los patrones comunes que nos permiten caracterizar a esta comunidad artística se revela, pues, como algo más complejo; se trata, sin embargo, de una tarea necesaria, pues basta una ojeada a los nombres propuestos para constatar el peso que sus propuestas tienen en la articulación de un discurso que vertebra, y fractura al mismo tiempo, la historia del arte del siglo XX.

De entrada, se ha de partir del hecho de que el fenómeno de la diáspora entraña el contacto con el corpus de la cultura occidental, y por extensión, el abandono del seguro hogar, de la localidad. Si toda diáspora entraña un trayecto personal y simbólico, ese trayecto implica siempre un descentramiento, un proceso de ruptura con la tradición local que se deja atrás. Jean

Fisher (2008, p.191), en un reciente ensayo, añade algo más: ese descentramiento está indisolublemente unido, en el caso de las comunidades africanas o de origen africano, a un fenómeno traumático marcado por la discontinuidad. Fisher señala el origen de dicho fenómeno en los inicios de la esclavitud, que conecta, con Toni Morrison (“Modern life begins with slavery”, indica (2008, p. 191))—y con Mignolo (2007), cabría añadir—con los inicios de la modernidad:

Slavery and colonialism forced the dispossessed to depart into a history no longer simply their own—one marked by confrontations with radical difference in which the dignity of humanity itself is violently withdrawn from them. The legacy for the surviving generations of genocide and slavery is that the present remains resonant with the belated effects of this horrifying past. That is, however seemingly distant the traumatic event may be, it does not cease consciously and unconsciously to frame the cultural identity and memory of its contemporary survivors. (FISHER, 2008, p. 191-192).

La traslación del sujeto lleva, pues, aparejada una ruptura en la narratividad lineal que determina la historia de la modernidad, inherente, por otro lado, a las opciones, las contingencias y las problemáticas del presente postcolonial caribeño, como nos recuerda Scott (2004); de ahí que el recurso al relato y a la experiencia personal sean tan frecuentes en los discursos postcoloniales, pues dan la oportunidad al creador de construir a partir de esa discontinuidad un relato capaz de vincular pasado y presente. El carácter constructo, imaginario, de esas visiones entrecruzadas con la historia ha de ser visto como un elemento positivo, y no como una carencia, tal como afirmara Stuart Hall en uno de los textos clásicos sobre la diáspora. En *Cultural Identity and Diaspora*, Hall otorga una condición taumatúrgica al

hecho de imaginar el pasado desde una perspectiva ambivalente, abierta. En esa línea, dicha narración se convierte en elemento fundacional del presente: “*such images offer a way of imposing an imaginary coherence on the experience of dispersal and fragmentation, which is the history of all enforced diasporas*” (HALL, 1990, p. 224). El principal atractivo de la aportación de Hall consiste en considerar las miradas al pasado perdido y negado como algo más que un simple proceso de recuperación de lazos y relaciones; lo narrativo supone un valor afirmativo, constructivo, capaz de generar nuevos relatos de un presente en cambio, es decir, ya no sólo “de lo que fuimos”, sino “de lo que hemos llegado a ser” (HALL, 1990, p. 225).

La agenda planteada por Hall apunta claramente a un futuro marcado por los intercambios y las consecuencias de la modernidad y a la articulación de una mirada consciente de la necesidad de problematizar el presente. Como veremos a continuación, la visa imaginaria diseñada por Boclé, así como buena parte de su producción artística, comparte ambos elementos.

Polifacético y comprometido, Jean-François Boclé (Martinica, 1971) ha desarrollado en la última década un amplio volumen de trabajo en torno al racismo y la representación, los estereotipos, los flujos comerciales tricontinentales y las situaciones de desigualdad económica presentes y pasadas. Ya desde sus primeros trabajos encontramos un interés por documentar no sólo el valor simbólico de los objetos, sino las cualidades que se derivan de su uso y materialidad, su función práctica y su aplicabilidad en la vida cotidiana. Así, tras una etapa dedicada a la escultura, en la que Boclé desarrolla una estética conceptualista asociada a los materiales, surgen las primeras instalaciones del artista, en las que sorprende la simplicidad formal y la rotundidad con que la idea alcanza su expresión tras una etapa dedicado a la

escultura. Es el caso de *Tout doit disparaître!*, una instalación de 2001 que presentaba un mar de bolsas de plástico llenas de aire—condenado por el título a desinflarse y a restar reducido a un residuo—que remite al Atlántico y que ya introduce el juego entre consumo-raza y la reflexión en torno al desecho como indicador cultural que veremos en obras posteriores. En otras instalaciones, como *En débris de mes voyages*, el artista dispone sobre un plástico negro una serie de objetos que le han acompañado en su vida, desconectándolos así de su contexto original y aislándolos; en *Tout a été vendu*, además de una alusión al comercio informal, encontramos referencias que conectan con el tráfico de esclavos y la condición de las comunidades negras en el presente, una de las preocupaciones fundamentales de Boclé.

Pronto surgirá un interés por cartografiar el Atlántico como territorio poblado de memorias y fantasmas, como un vacío reducido a una serie de coordenadas. Así ocurre en la serie *Outre Memoire*, que alude a la pérdida de identidad y al desecho de memorias personales que subyace tras la historia atlántica². Entonces surgirán composiciones como *Atlantique*, que estable-



Imagen nº3: *Tout doit disparaître!* Praga, 2004.

ce la relación persona-mercancía y ubica el tráfico y la historia atlántica en las coordenadas de los barcos negreros; *Zones d'attente*, una experiencia de interactuación con el medio urbano de París, en la que los viandantes se encontraban frente a siluetas de cuerpos dibujadas al estilo policial junto con unas coordenadas, teniendo que decidir si pasarían por encima de esas zonas de vacío que el artista había llenado de contenido; o *Boat*, que continuaba trasladando esa poética al presente mediante la construcción de una embarcación formada a partir de una selección de cartones destinados al embalaje de mercancías. De este modo, ese buque fantasma, encargado de trasladar una carga anónima, que ha quedado reducida a una serie de indicaciones—“manejar con cuidado” “frágil”, etc.—nos sitúa en un escenario ambiguo, que es el de la esclavitud, pero también el de las migraciones y la marginación en el mundo actual, escenarios que Boclé conecta a partir del conjunto de alusiones que conforman cada una de sus obras.

La preocupación por otorgar a la historia y la memoria una condición de geopolítica actual se completa en la producción de Boclé con una referencia constante a la situación de las comunidades negras de Europa, prestando especial atención al paisaje de los despojados a causa de haberse desplazado a las grandes metrópolis. En esta primera mitad de la década aparecen una serie de trabajos que analizan la condición de los indigentes a partir de su entorno y de sus posesiones. Una de las características más destacadas de la obra de Boclé es la minuciosidad con la que colecciona el material que forma sus piezas, algo que puede aproximarle a artistas como Tony Capellán. Para Boclé, cada pieza es el resultado de una tarea de búsqueda y recuperación en la que cada fragmento se va cargando de significado, algo que contrasta con el uso tradicionalmente impersonal que pudiera asociarse a esos objetos de consumo fabricados en serie.

A partir de 2005, si bien continuará la preocupación por la memoria y por las migraciones en un sentido general, encontraremos una vertiente en su producción que tiende a



Imagen nº4: *Zones d'attente*. París, 2003.

un mayor acercamiento hacia las connotaciones culturales y raciales de los productos de consumo cotidiano y que llevará progresivamente al artista a desarrollar una poética más radical, centrada en la situación actual de las comunidades negras en la diáspora y en el estatus político de Martinica. En una de sus últimas instalaciones, *Consommons racial!*, el artista plantea un muestrario de estereotipos coloniales presentes en bienes de uso cotidiano, dispuestos por el artista a lo largo de una tabla y ordenados en función de la alusión racial que plantean. En una punta del registro se sitúan retratos de personas de piel blanca y rasgos caucásicos; en la otra, rostros negros. La instalación pretende abarcar todo el elenco racial que se difumina entre ambos polos, pero apenas es posible encontrar realidades intermedias. Parece no haber un punto de encuentro entre ambos extremos, llevando a un salto brusco, a una ruptura. Hay algo más; si observamos la representación de los individuos blancos,

veremos que éstos siempre aparecen en situaciones idílicas, normalmente en familias, u ostentando espléndidas sonrisas.

Los productos que promocionan incluyen latas de café, productos bajos en grasa, especias, tintes. Por el contrario, las representaciones realistas, incluso las fotografías, escasean en los productos que aluden a lo negro; encontramos, en su lugar, caricaturas, simplificaciones de rostros que perpetúan rasgos destacados ya por el cientifismo etnográfico decimonónico. No se trata, únicamente, de un muestrario de productos; Boclé ha dispuesto un escenario en el que ha conseguido sentar a la mesa a todos los estamentos que conformaron la sociedad colonial, con el espectador/consumidor de testigo. La fuerza de la obra se incrementa en el momento en que a dicho almuerzo confluyen los conflictos de la división social y racial poscolonial. El artista lo ha expresado así en la última ocasión en que ha dispuesto la obra, durante la XXXI Bienal de Pontevedra (OLMO (Ed.), 2010, p. 100):

Esta estantería reúne productos de consumo cotidiano que se venden en supermercados. Dibuja una cartografía de nuestro presente postcolonial en el que ex-colonias y ex-imperios coloniales aparecen en el menú. Pasemos a la mesa: en un extremo del estante “racialista”, a la derecha con el uniforme de servicio doméstico los Negros preparan el desayuno (“Aunt Jemima” MADE IN FRANCE adquirido en París en 2005), sazona el almuerzo (“La Constancia Salsa Negra” MADE IN COLOMBIA, comprado en el 2005 en Bogotá) o limpian los suelos (“La Blanquita” MADE IN COLOMBIA, comprado en el 2005 en Bogotá). Todo ese pequeño mundo se agita como “en los tiempos de...”. Mientras unos beben leche por la mañana, a la izquierda de la estantería, se miran, se aman, se desahogan, en la cúspide de la cadena alimenticia; los otros calientan esa leche matutina y la sirven a la mesa tocados con un bonete blanco. “El Negrito” MADE IN REPUBLICA DOMINICANA, comprado en 2006 en Santo Domingo, va a encargarse en que haya siempre café caliente sobre la mesa.

La obra de Boclé siempre se ha caracterizado por la fuerza de las múltiples implicaciones que produce. Una de sus obras más expuestas en la segunda mitad del dos mil se centra en el análisis del racismo en el fútbol y, por extensión, en la cultura europea. El artista dispuso un conjunto de cinco telas negras en las que cada una contenía el nombre de un futbolista negro que había sufrido situaciones de racismo en el campo. Frente a esos lienzos, se disponía el cuerpo inerte de un superhéroe (*Bananaman*) compuesto a partir de plátanos. La ambigüedad de la escena se derivaba del hecho de no saber qué ocurriría si el personaje se levantase. ¿Se trataba de un defensor ante las agresiones sufridas por los futbolistas? ¿De un vengador? ¿De un cadáver? En la plataforma en la que descansaba la figura antropomorfa figuraba un número de teléfono. Cuando el visitante marcaba dicho número, aparecía un contestador con el siguiente mensaje: “*Yesterday, on the river bank of Mississippi River, Strange Fruits were hung from trees, nowadays, in football stadiums, bananas and monkey noises are thrown at Men*”.

Es preciso tener en cuenta, en este caso, la dimensión política del acontecimiento deportivo seleccionado. La preeminencia de dicho debate ha alcanzado un mayor desarrollo a raíz de los fracasos de la selección francesa en la Eurocopa de 2008 y



Imagen nº5: *Consommons racial*. Pontevedra, 2010.

en el Mundial de 2010. Cabe mencionar en este punto la controversia suscitada en torno a la escuadra comandada por Raymond Domenech sobre la necesidad de dotar de una mayor presencia “francesa” al bloque, ante la inclusión de un alto número de jugadores antillanos y norteafricanos. En las últimas décadas buena parte de los jugadores de la selección nacional francesa proceden de las Antillas, que se han convertido en una cantera de deportistas que pasan a representar a la nación francesa. Futbolistas como Nicolas Anelka, Lilian Thuram, Thierry Henry, Eric Abidal, son antillanos, y en algunos casos mantienen una relación estrecha con sus territorios de origen. A las implicaciones culturales del racismo en fútbol se añaden, por tanto, otras de tipo político, que tienen que ver con la relación entre las Antillas Francesas y la metrópoli, y también con la situación de las comunidades antillanas y su utilización a la hora de “representar” a la nación francesa.

En este caso, pues, la indagación sobre las consecuencias culturales y económicas del tráfico tricontinental adquiere un inevitable tono presente al ser trasplantada a una de las industrias culturales más poderosas del mundo: el deporte. Encontramos así lo que hemos venido señalando como una característica de la producción de Boclé y de la diáspora artística caribeña en general: una ambigüedad intencionada destinada a desestabilizar a un tiempo las solidesces y las certidumbres de los proyectos nacionalistas caribeños y la placidez de las sociedades europeas y norteamericanas de recepción de migrantes. Sin embargo, como veremos a continuación, el superhéroe de Boclé puede plantear otras lecturas, esta vez en función no tanto de lo que se cuenta, sino de pequeños elementos que varían en función del contexto y que denotan una voluntad activista, capaz no sólo de presentar problemáticas, sino también de adoptar una posición crítica y comprometida.

Cuando Boclé presentó a *BananaMan* en Martinica, el conjunto adquirió un significado complementario al cargarse de otras connotaciones políticas. En ese caso, el artista utilizó bananas producidas en la isla que habían sido cultivadas con la ayuda de un fertilizante, el C¹⁰ CI¹⁰ O, que resulta nocivo y cuyo uso está prohibido en Europa, pero que resulta común en los territorios antillanos. Los plátanos cultivados de esta manera, según cuenta el artista, no pasaban los controles de calidad franceses, por lo que no eran comercializados en la metrópoli; sin embargo, su distribución quedaba permitida en el Caribe. En esta ocasión, el artista dejó voluntariamente que los plátanos se pudrieran, enfrentando a los espectadores de la isla a la complejidad de la situación de dominación que mantienen en la actualidad los Departamentos de Ultramar.

Encontramos, así, una obra que adquiere dos significados completamente distintos—y no excluyentes—al ser trasladados a un contexto diferente. A esa diferencia hay que unir la distancia entre el imaginario que puede observarse en el mundo artístico francés y el martiniqueño, en el que el cadáver trágico del superhéroe causaría un impacto mucho mayor que en el saturado museo de arte contemporáneo francés. La pieza, además, se presentó en la Fondation Clément, el centro de arte contemporáneo de mayor envergadura del Caribe francófono, resultado de la adecuación de una antigua plantación azucarera y de una industria de producción de ron que aún pervive. En este caso, pues, lo importante no es el discurso—la disposición instalativa de la pieza—sino el planteamiento consciente de éste ante un público “local”, afectado por el conflicto.

Sin embargo, la situación resulta aún más compleja. Boclé, que reside fuera de la isla, ubica su acción en el espacio de una antigua plantación martiniquesa, introduciendo un bien destinado a la exportación, como es el plátano, en un escenario dedicado a la producción. Al mismo tiempo, al presentar únicamente

restos de un proceso, material destinado a desaparecer—en este caso, la pieza fue titulada significativamente “trashman”, e incorporó una pequeña cantidad de basura así como la contratación de un basurero— Boclé traslada su actitud crítica al propio sistema del arte, cuestionando la direccionalidad única de los flujos que llevan periódicamente lo más reciente de la periferia a los grandes centros del arte, pero también la debilidad y las limitaciones de un sistema artístico local, incapaz de traspasar las salas del museo. También hacia



2008, la artista de Guadalupe Joëlle Ferly fue invitada a presentar su obra, fundamentalmente consistente en fotografía y videoarte, en la Fondation Clément. La artista decidió ponerse en huelga, solidarizándose con los movimientos de protesta general que sacudieron el Caribe francés a finales de la década del 2000. Ambos gestos traslucen un mismo interés por desmontar las relaciones entre producción, distribución y consumo del arte caribeño tanto dentro como fuera de la región, así como por plantear de manera directa una relación con la situación actual antillana.

Es en este punto, así, donde lo que comenzó como un proyecto sobre el racismo en Europa se encuentra con las aspiraciones de esa visa imaginaria. Desde 2008 el artista ha llevado a cabo un giro en su obra, abogando por trabajos de apariencia insignificante y de factura tosca e infantil, atribuibles a

cualquier usuario de una mínima tecnología informática. A partir de esa posición, Boclé ha recogido banderas independentistas de Martinica y ha organizado talleres en los que invita a la participación masiva. Su obra se ha tornado más directa, menos conceptual, didáctica incluso. Ha incursionado en Internet y en las redes sociales, haciendo más difícil si cabe el establecer una frontera entre las comunidades residentes en la isla y su expansión en la diáspora. Al mismo tiempo, el artista ha tratado de incorporar a las comunidades antillanas residentes en Europa en su producción.

Si el primer grupo de obras analizadas muestra un panorama en el que el pasado colonial y el presente postcolonial se dan la mano, estableciendo lazos que desestabilizan las relaciones nación-diáspora, la última producción de Boclé se aproxima a un elemento esencial en el devenir artístico reciente del Caribe: la generación de iniciativas colectivas. En ello late un interés por construir nuevas estructuras, mucho más volátiles que las ofrecidas por la oficialidad institucional de acá y de allá, susceptibles de constituirse en espacios de diálogo. Blogs, workshops, colectivos artísticos y proyectos colaborativos dominan un panorama marcado por la intensificación de los intercambios y la caprichosidad de los vínculos; de pronto, la línea más corta entre dos puntos (la que unía antiguas colonias y metrópolis, por ejemplo) ha dejado de ser la única alternativa.

Así, en ese espacio mucho más poroso, crear significa inevitablemente crear en comunidad, algo que desafía la tradicional imagen de aislamiento—traído por el éxito o el fracaso, por el olvido o la nostalgia, en este caso es indiferente—del artista de la diáspora. Por decirlo de otro modo: si retomamos la conversación por email que daba inicio a este trabajo, lo que finalmente extraemos de la historia no es la mayor o menor urgencia de ese nuevo pasaporte diseñado por Boclé, sino el hecho de que, invariablemente, esté hecho para compartir anécdotas y

viajes, para circular en colectivo, para uso tanto dentro como fuera, en definitiva, para ser compartido.

Notas

¹ El presente trabajo surge de una conversación mantenida con el artista en París en noviembre de 2010. Agradezco enormemente a Jean-François Boclé su disponibilidad a la hora de debatir sobre su obra.

² Declaración personal del artista recogida en su página web.

³ Las obras que formaron parte de *Outre memoire* constituyen el principal núcleo de la obra de Boclé hasta 2005. Una descripción detallada de la serie y de la producción de Boclé en la primera mitad del dos mil en (BOCLÉ, 2005)

Referências bibliográficas:

BOCLÉ, Jean-François. *Outre memoire*. Tarbes : Le Parvis Centre d'Art Contemporain, 2005

CLIFFORD, James. *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa, 2008

CLIFFORD, James. *The Predicament of Culture: Twentieth-century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge: Harvard University Press, 1998

FISHER, Jean. "Diaspora, Trauma and the Poetics of Remembrance" En: Mercer, Kobena (Ed.) *Exiles, Diasporas and Strangers*. Londres: InIVA, 2008, 190-214

GLISSANT, Édouard. *Le Discours Antillain*. París: Gallimard, 1997

HALL, Stuart. "Cultural Identity and Diaspora". En: Rutherford, Jonathan (Ed.) *Identity: Community, Culture, Difference*. Londres: Lawrence and Wishart, 1990, 222-237

MERCER, Kobena. "Introduction" En Mercer, Kobena (Ed.) *Exiles, Diasporas and Strangers*. Londres: InIVA, 2008, 6-28

MIGNOLO, Walter. *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa, 2007

MOSQUERA, Gerardo (Ed.). *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*. Londres: The Institute of International Visual Arts, 1996

MOSQUERA, Gerardo. “Islas infinitas. Sobre arte, globalización y culturas”. En: Olivares, Rosa (Ed.). *Gerardo Mosquera. Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid: Exit Books, 27-45

OLMO, Santiago (Ed.) *Utrópicos. XXXI Bienal de Pontevedra*. Pontevedra: Diputación de Pontevedra, 2010

SCOTT, David. *Conscripts of Modernity: The Tragedy of Colonial Enlightenment*. Durham: Duke University Press, 2004