



EX POLITICAL KISSING

Fernando Alvim

Una especie de guerrilla pacífica

PRIMERO QUIERO agradecer a todo el equipo que ha promovido este encuentro, que se haya tomado en cuenta a esa parte del sur del mundo que es el Continente Africano donde tenemos el hábito de ser omitidos. Me da placer poder salir de Luanda, un lugar que es muy parecido a un taller de cuentistas, porque estamos un poco cerrados al mundo. Quiero decir que venir a México a hablar de nuestras experiencias es otra manera de abordar el sur.

Lo que más me ha impresionado, desde hace dos días, es que parece que la condición de las personas del sur o de América del Sur, está muy condicionada por el Norte, y para mí el Sur es mucho más avanzado que el Norte, por una razón muy simple: es inclusivo, tiene gente del Este, del Oeste, del Norte, tal vez de otros planetas, viviendo en el Sur, además hay mucha menos gente del sur viviendo en el norte. Esto quiere decir que el *sur* es mucho más avanzado que el *norte* en los propios términos de la globalización, que yo no veo como algo negativo sino todo lo contrario. La globalización hace que sea mucho más difícil para un grupo de criminales actuar de manera impune; la globalización permitió que se desarrollaran otras partes del globo. Ahora es necesario ver qué tipo de globalización, qué tipo de capitalismo, qué tipo de actitud habrá de tener el ser humano en el futuro.

Pienso que, principalmente, el problema reside en que no hemos tenido la capacidad suficiente de humanizarnos. Nos quedamos mucho tiempo en esta noción de *homo sapiens* y hay que avanzar hacia otro

parámetro, porque tenemos que enfrentar de una forma pacífica los nuevos desafíos, y sabemos que no va a ser fácil.

En la cultura hay cosas que me dan risa. Por ejemplo, hace treinta años que inicié mi carrera como artista y por ser blanco he pasado mucho tiempo de mi vida justificando el hecho de venir del sur de África, de África Austral, de Angola, para ser más exacto, y de no tener la apariencia por lo menos en el subconsciente de las personas de ser angoleño. No soy responsable de la ignorancia de la gente sobre la historia de la humanidad y no me voy a justificar de una cosa que me parece resuelta, sobre todo en el campo científico, después de los trabajos relativos al genoma humano y el ADN —Al final todos somos primos. Un mundo que en principio debería ser muy culto e inteligente, me refiero al mundo del arte, nunca ha podido trascender la idea del color de la piel, además de ser una idea científicamente errada desde el punto de vista cromático.

El sur es mestizo como todos nosotros. Somos híbridos desde siempre y pienso que el problema del arte y de la cultura es que no ha sabido crear un sistema propio, autónomo, que pudiese discutir de una manera igual con los sistemas políticos y económicos en este mundo. El mundo cultural va a tener que encontrar soluciones rápidas, si no, va a continuar completamente colonizado.

Uno de los problemas que encuentro es que los artistas por lo menos en los últimos veinte o treinta años, nos dejamos colonizar completamente por sistemas que pretenden dominar, y definir la cultura como si fuese una cosa que se pudiese definir como se define este micrófono. La cultura es una cosa que se nos escapa y, como el sur es también indefinido, pienso que podemos intentar encontrar referencias comunes entre las personas, entre las regiones del mundo. Porque la cuestión cultural es más que un registro de la existencia, y la reflexión sobre ese registro del comportamiento humano, más que una cuestión de estilo.

Uno de los problemas que encuentro en el mundo del arte y la cultural, es que hay gente mucho más cerrada que la policía de la frontera. Por ejemplo, cuando entro en México con un pasaporte angoleño, los tíos no cuestionan mi color. Ellos saben pues así están educados que hay blancos en países africanos. En contrapartida, cuando entro en un proyecto cultural

me cuestionan casi a diario si soy o no africano. Yo propondría invertir el sentido y decir que el arte debería ser entregado a la policía, porque es más probable crear algo con la policía que con el mundo cultural. Estoy, claro, ironizando sobre los sistemas del arte, por lo que explicaré más a detalle lo que pasó con nosotros en Venecia el año pasado.

Quizás la experiencia a la que referiré más adelante sea también una solución para los problemas de los sudamericanos en relación a su autonomía cultural, pues al final se trata de crear una metodología propia para enfrentar el caos propio, porque cuando una cultura caótica o que está en un sistema de reorganización del caos, utiliza instrumentos sumamente sofisticados producidos en Alemania, es normal que no pueda funcionar.

En Angola, cuando llegó Marx a las escuelas con los profesores cubanos, nosotros lo cuestionamos por el hecho que, en un país tropical, en el cual la temperatura promedio es de 32° y con un nivel de humedad de 95%, resulta absolutamente normal que una filosofía política como la marxista no puede operar por cuestiones de temperatura. Fue necesario inventar el marxismo tropical y les voy a explicar cómo lo hicimos.

Nosotros éramos niños en la escuela, niños revolucionarios, y teníamos razón de serlo porque estábamos siendo atacados por Sudáfrica, por Zaire y El Congo. En ese momento entendimos que Marx tenía cosas interesantes, pero a nosotros nos gustaba mucho ir con las niñas y fumar en la playa; cosa que el marxismo no parecía permitir porque los profesores nos explicaban que el trabajo dignifica al hombre y nosotros al reunirnos a fumar estábamos cuestionándolo. Por aquel entonces, en Angola, apresaron a diecisiete mercenarios ingleses, sudafricanos y americanos, y le preguntamos al profesor si ser mercenario era un trabajo, y él nos respondió que sí, porque se le paga para matar gente. Entonces nosotros dijimos, hay que revisar a Marx, porque el trabajo no siempre dignifica. Así podíamos ir a la playa con facilidad, con una actitud de apertura desde el marxismo. Al tiempo, el marxismo resultó necesario. Ahora, si comparo la situación de Angola con la de El Congo, que entró directamente en la vía capitalista, tras la independencia, el desastre es mucho más grande.

Voy a introducir un proyecto del sur, hecho en el sur, no sólo para la gente del sur sino para toda la gente.

Voy a explicar nuestro proceso de construcción, de cómo encontrar nuevos mecanismos para hacer la trienal. Para el Primer Pabellón Africano en la Bienal de Venecia elegimos una obra de pequeño formato, de Viteix, un artista angoleño ya muerto, realizada en París en 1968 y al mismo tiempo llevamos ese dibujo al tiempo a las oficinas de correos en Angola si les interesaría editar un sello postal con ese dibujo, argumentando que se trataría del primer sello contemporáneo. En la segunda Trienal de Luanda, que llevará por título *Geografias Emocionais, Artes e Afectos*, vamos a trabajar con todas las ciudades que, durante el proceso de independencia angoleña de 1975, tuvieron una relación política, económica, cultural o de cualquier otro tipo. Para ese proyecto, pensamos que sería interesante poner proyectos de video y fotografía en las trescientas agencias de correos en el país, que son en sí mismas salas públicas abiertas doce horas al día. El sistema que creamos, está sustentado en una idea de economía alterna, justo en un país sumergido en el caos que resultó de sobrevivir a una guerra de 26 años. Nuestro intento fue estirar al máximo, con la intención de economizar en todos los aspectos. Así, la idea inicial para la Bienal de Venecia, aquél sello, sirvió de base para la Segunda Trienal de Luanda, con una visibilidad que ha adquirido un tamaño enorme. Respecto a los problemas de documentación, que ayer ustedes discutieron, hemos escrito a casi trescientos museos en el mundo que tienen imágenes etnológicas de la historia africana (imágenes que no tenemos en el continente africano), para que sean proyectadas en estas casi trescientas agencias de correos en Angola durante la Segunda Trienal. Es decir, se trata de absorber la documentación de una forma gratuita porque, como se sabe, los museos etnológicos no nos van a prestar las piezas, pero nos pueden dar las imágenes con sus respectivas introducciones escritas.

Para hacer la Trienal de Luanda, quisimos hacer un movimiento cultural llamado *Luanda Pop*. El término *Luanda Pop* nada tiene que ver con el movimiento del *Pop Art*. Es “Pop” porque hay un fotógrafo angoleño que ha hecho una foto de una feria popular en Luanda, con coches para niños y, por causa de nuestra degradación, lo “ular” se cayó del letrero de la feria y quedó sólo “pop”.

Para hablar otra vez del sur, pensamos que Miles Davis o Michael Jordan son tíos que han cambiado mucho la estética mundial, la sonoridad, o el *performance*: son personas que vienen del sur, que no son hijos ni nietos de daneses. Son ellos quienes han transformado la historia del

mundo. Por ejemplo: la música hoy es mucho más cercana al jazz que a Beethoven. No hay que tener complejos por ser del sur, al contrario.

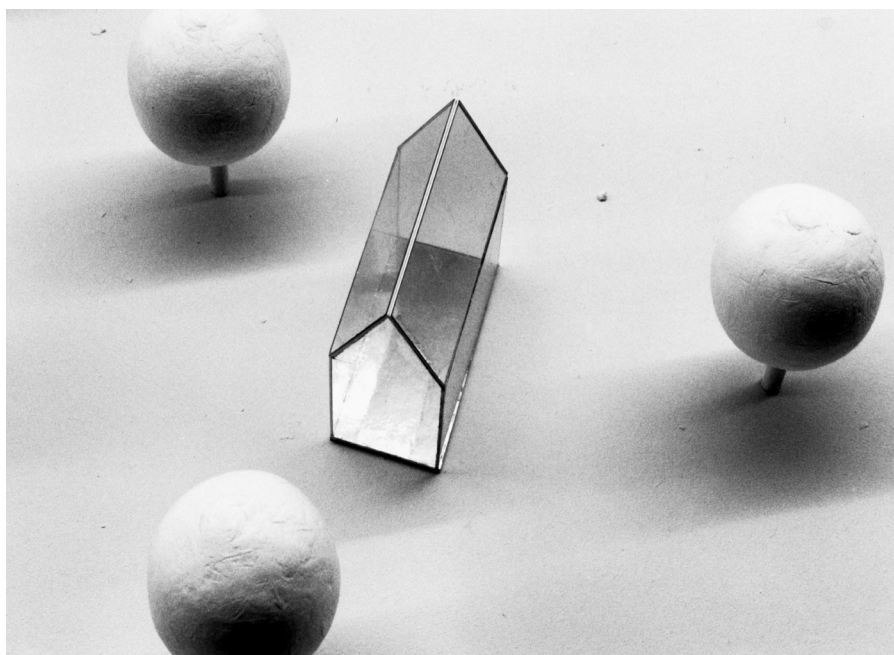
Esa idea estuvo detrás de la Primera Trienal: hicimos el anteproyecto de la trienal y la desarrollamos económicamente con un sistema donde que cada una de las personas que trabajaba en la Trienal, cuando éramos invitados a ir a cualquier parte del mundo, llevábamos el proyecto de la trienal. Yo como artista presenté ocho veces la Trienal de Luanda, de modo que el dinero que debíamos gastar para los viajes de representación del evento lo economizamos en tal forma que invertimos la situación: 80% del dinero de la primera Trienal de Luanda se gastó en los artistas, precisamente porque creemos que los artistas que han perdido en mucho su lugar, tienen que volver a ser el epicentro del sistema del arte. De otro modo, éste pierde su lado alquimista.

La primera Trienal de Luanda empezó por responder la siguiente pregunta: ¿cómo ser artista en un país que logró acabar definitivamente con el Apartheid? Me pone un poco sensible el hecho que durante años cada vez que preguntaba a la gente, sobre todo en Europa, si sabían cómo acabó el Apartheid, respondían: “Sí, sí, los artistas europeos hicieron Wembley, un concierto *free Mandela* que pasó en todas las televisiones del mundo”. Esta es una recuperación extremadamente gratuita y viciosa. No hacemos de esto un acto político, un arte político, pero nos proponemos a discutir con los políticos como si fuéramos políticos. Se necesita utilizar al arte como un vector político, del mismo modo que yo me siento con un banquero para discutir un proyecto, no le hablo como un artista; le hablo como si fuera también un banquero. En la política es exactamente lo mismo: intentamos percibir los síntomas de la *angolani-dad* más profunda. Efectivamente, este es un país que en los días de su independencia, el 11 de noviembre de 1975, tenía las tropas regulares sudafricanas a 26 kilómetros de la capital. Si esta guerra no la hubieran perdido los sudafricanos, incluso hoy El Congo, Angola, Mozambique, Zambia y Zimbabwe serían países de *apartheid*, lo que con la emergencia de las extremas derechas en los parlamentos europeos y el resurgimiento del pensamiento nazi, sería muy peligroso. Considero entonces que Angola ha participado de una forma extremadamente profunda en este cambio, y es por eso que cuando escucho decir que las revoluciones en Sudamérica y en Europa, sin que nunca se haga la mínima mención de

las independencias africanas como vector de final de los fascismos en Europa, me siento desconsolado.

Hay que entender que los capitanes del golpe del 25 de abril en Portugal, cuando se cayó el fascismo, se dieron cuenta de las atrocidades que cometían en el Continente Africano, y trabajaron junto con los africanos para desmembrar el sistema colonial. Pienso que cuando se habla de la historia política del mundo se debe hacer referencia a esos procesos de los años cincuenta y sesenta en el Continente Africano. Asimismo debería entenderse que cuando los rusos y los cubanos fueron llamados por la MPLA (Movimiento Popular de Liberación de Angola) para poder rechazar a los sudafricanos, hubiera parecido que Angola se convertiría en satélite de Rusia. Yo estaba en la escuela con profesores cubanos pero teníamos también colegas que venían de Bulgaria, y yo mismo fui al aeropuerto con la bandera de Angola y la de RDA (la República Democrática de Alemania) a recibir a un ex-presidente de un ex-país.

Agostinho Neto, el Presidente que declara la independencia, era poeta. La mayor parte de los políticos africanos provenían de la cultura (Neto fue poeta, Dos Santos músico, Amílcar Cabral también músico), pues esos políticos adquirieron conciencia política a través del conocimiento cultural que ellos tenían de su propio pueblo y también de una cultura universal



muy amplia. Por ello es que hay una generación de artistas africanos, y no es cierto como ayer pretendía hacernos creer un colega, que uno u otro curador sea responsable de haber puesto a África en el mapa mundial del arte. Eso es lo más ridículo que se puede escuchar, cuando se tiene el pasado político y cultural que tenemos. Del mismo modo, conviene recordar, ahora que la gente está muy impresionada con el hecho de que un mestizo como Obama haya sido electo presidente de Estados Unidos, que en 1975 el Ministro de Cultura de Angola fue un hombre blanco, Antonio Jacinto, un poeta Angoleño, y que durante la etapa colonial fueron personas como él las que estuvieron doce años presas, personas blancas, mestizas o negras, como se ve en las fotografías del momento de la independencia en 1975, las cuales han sido olvidadas. Yo pienso que este tipo de injusticias son una de las razones que nos ocupamos en el proyecto de la Trienal de Luanda.

Quiero decir que la responsabilidad de la emergencia de un discurso sobre el arte contemporáneo africano se debe exclusiva, particular y autónomamente a los artistas africanos que rompieron las puertas de los museos en Europa, hace veinte años. Hay textos como los de la belga Catherine David, o del suizo Jan Hoet, ambos curadores, sobre los africanos con que fomentan y difunden prejuicios terribles. Yo puse en una sala, hace ya diez años o quince años, esos textos suyos donde dicen que el arte contemporáneo africano no existe, acompañados al fondo con una frase de Hitler sobre las otras culturas que dice “las otras culturas existen pero son inferiores”. Es muy interesante ver que para Hitler *lo otro* no está anulado, es sólo inferior y para estos dos curadores contemporáneos los africanos no existen. Pero también normal, porque yo pienso que en Europa hay vestigios de la estética nazi en el minimalismo europeo que nos reduce a ser una cultura mandeleniana. Podemos considerar a los dos por el impacto y por la transformación de la sociedad que provocaron, Hitler por un lado y Mandela por el otro: personas que alteraron la historia de la humanidad, que alteraron la estética también y alteraron la cultura. Yo soy, en este caso, más cercano al sur.

Volviendo a la guerra angoleña, digamos que fue una especie de guerrilla pacífica, pues en veintiséis años de cultura de guerra algo se aprende. Hicimos un programa de escuela con video y fotografía. Trabajamos con cien escuelas, con autobuses facilitados por una compañía de autobuses, con meriendas, para poder proporcionar lo mínimo, tres horas por día, a

los niños de tres a jóvenes de veinticuatro años de edad, atendiendo a un total de más de cuarenta mil estudiantes, en una ciudad caótica en la que, como finalmente se ve, a los niños los colores que les gustan son los colores de su ropa, porque escogen los colores para poner en su cuerpo y los transmiten de esa manera. Entonces, hicimos este programa de educación que es una base del proyecto, con trabajos de artistas locales.

En mi presentación sólo uso imágenes que pueden encontrar en la Fundación Sindika Dokolo: obras de su colección. Esto es porque cuando hicimos la primera trienal teníamos un problema: ¿cómo traer obras de artistas africanos a Luanda? Hicimos un cálculo muy rápido y se necesitaban como seiscientos mil dólares para transportar las obras de los artistas que queríamos. Coincidentemente, murió un coleccionista que trabajó mucho por el desarrollo del arte contemporáneo africano, Hans Bogatzke: un *businessman* alemán que financió muchos proyectos de artistas africanos durante por lo menos quince años.

En Bruselas, a finales de los años setenta, yo empecé a trabajar en el proyecto CAMOUFLAGE que era una especie de satélite de un centro hipotético de arte contemporáneo africano. Hay que remarcar que en Europa sólo existen museos de arte etnológico africano, y no sobre la historia contemporánea africana, que no está en ningún libro, ni se estudia en ninguna escuela todavía. La idea de Bogatzke fue, al final de su vida, dar esta colección a un país africano. Pero al morir su esposa nos pidió que devolviésemos la colección como yo hice una gran parte de la colección, la parte final, nosotros la teníamos porque había un coleccionista alemán que quería comprar la colección de su marido, su difunto marido. Y fue ahí y en este sentido es que yo hablo de política que tomamos una decisión política importante: hablamos con Sindika Dokolo que es un coleccionista congolés que vive en Angola para que intercediera para que nos dieran algún tiempo para que reuniéramos el dinero suficiente para comprar esa colección, que hasta ese momento tenía cuatrocientas setenta obras. Nos dieron diez días y fuimos a hablar con un banquero que es amigo nuestro y que consiguió hacer una operación loca que, dos meses después, nos permitió tener cuatro contenedores con ocho filmes de Kentridge, la fotografías de Incachonibare, todo lo que habíamos comprado para Bogatzke en los últimos quince años y que está actualmente en Luanda.

Quiero decir que la colección de la fundación, de 2005 al día de hoy tiene más de tres mil obras de arte africanas contemporáneas. Fue, de alguna manera, un rescate. No es posible rescatar el pasado, por la fragilidad del continente africano, con sociedades que no tienen acceso a la estética de su pasado. Ayer que Cuauthémoc hablaba de lo que los franceses llaman Fetiches del norte de Angola, los Bacongos, que son una referencia de facto de la escritura, quiero decir que cuando las sociedades fueron completamente desmembradas porque los niños se quedaban con los abuelos y con sociedades completamente decapitadas, hubo un surgimiento de objetos que, en el fondo, son unos ensamblajes. Los clavos en los espejos son de los portugueses, pero las esculturas, las formas, son los africanos quienes las hicieron. Como los países europeos no querían donar esas obras, nosotros invitamos a treinta artistas contemporáneos africanos a ir a esos museos en el mundo y hacer un trabajo mucho más contemporáneo sobre esta estética, a través de la fotografía, del video, de lo que quisieran, para tener, en Luanda, una relectura de una estética que fue sacada del continente hace más de tres siglos. Pensamos que es una manera mucho más comprensible e inteligible de aproximarnos a esa estética, porque los jóvenes africanos son personas mucho más cercanas a nosotros, a todos los que estamos aquí, porque son todos post-exóticos. Si tu pones una foto de la Europa de hace un siglo y al lado a los europeos de hoy, en la calle, y abajo pones una foto de los africanos hace un siglo, y al lado la foto de los africanos hoy, los europeos de hoy y los africanos de hoy son más parecidos a la estética de los africanos hace un siglo que los europeos hace un siglo. Es por eso que no entiendo cómo se discute del sur con complejos, cuando el *sur* ha aportado en la historia de la humanidad una enorme afectividad.

Me gustaría adentrarme en la experiencia de la Bienal en Venecia porque pienso que es importante que ustedes tengan esa referencia. Yo pienso que los artistas no tienen que esperar 20 años para ir a Venecia. Tenemos muchos casos de artistas que participaron por primera vez en la primera Trienal de Jóvenes Artistas Angoleños y su segunda exposición fue en la Bienal de Venecia, en lo que las personas consideran la catedral del arte. Pero yo debo explicar cómo es finalmente tan frágil.

El Embajador de Italia en Luanda, fue a nuestra oficina durante la Trienal a decir: “Oye Fernando, hay un concurso mundial sobre el primer pabellón

africano en la Bienal de Venecia”. Pasaron 112 años para poder pensar en eso. Pero los jurados son mucho muy incompetentes. No entiendo cómo puede hacerse jurado sobre arte contemporáneo africano con personas que mueren en París. Imagínense dos segundos que en Zimbabwe se va a definir la estética de Alemania; pero, en el caso de los artistas africanos, cualquier persona puede tener una opinión. Rechacé la idea, sin embargo, Simon Njama creyó que deberíamos concurrir. El jurado votó a nuestro favor por unanimidad, pero, aparentemente, el curador americano Robert Storr no estaba contento. El MOMA iba a darnos 100 mil dólares, pero aunque ganamos el concurso y fuimos escogidos no nos dieron el dinero porque decían que éramos corruptos. Parece un fetiche de la Bienal de Venecia lo que nosotros hicimos ahí: se dice que somos corruptos, pero la gente que habla de democracia, en la mayor parte de esa gente, no ha sido electa: el G-8 (es un club privado que está jodiendo el planeta hace más de 30 años, pero, en un país en el que algunos primeros ministros tuvieron que huir a Túnez, porque estaban colaborando con la mafia, es decir la mafia italiana, se nos acusaba de corrupción. Venecia fue una especie de complot terrible que incluía gente dentro del mundo del arte. Nos pusieron delante a personas del British Council queriendo hablar de una colección y de una fundación a la que ninguno tenía acceso.

Entonces nos fuimos a Angola, hablamos con el gobierno. Y lo hicimos públicamente, es decir, en los medios: la televisión, la radio, los periódicos. Fue un acto político ir a Venecia. Conseguimos un millón doscientos mil euros en veinte días, e hicimos la muestra. A diferencia de la Bienal que tarda dos años en pagar a sus empleados, este fue un proyecto donde los arquitectos y todo el equipo angoleño, todos los artistas africanos, sesenta personas, fueron pagadas por adelantado a un nivel nunca visto en la historia del arte. Y discúlpenme si hablo de este modo, pero todo esto tiene que ser dicho. Pienso que la manipulación histórica y la historia del arte son una violencia terrible. Al contrario de muchos, nosotros no olvidamos nuestra historia. Nos dijeron: “¿Por qué una colección privada como la de la fundación Skindika Dokolo está convidada para un proyecto?” Las cajas de la exposición de Storr, venían todas de galerías de New York, de Miami, y no se de donde más. Hay ahí cinismo, una hipocresía terrible. La diferencia es que en el Pabellón un tercio de las obras pertenecían a una colección privada; un tercio era de encargos de proyecto específico y el tercer tercio restante no nos pertenecía, pertenecía a los artistas. Aun así, lo que dijeron es que éramos una colección privada. Esperé

casi dos años en la comunidad artística, de los curadores o de los pseudo-curadores una señal, una señal de solidaridad o de parte de la prensa el intento de saber la verdad de los proyectos artísticos. La arquitecta del proyecto tenía 28 años, es angoleña, formada en Brasil, claro: es negra.

Lo *chic* es que en el exterior del edificio pusimos un conjunto de retratos de africanos donde el público espera a Ingresar, antes obviamente de la elección de Obama,. No eran sólo quienes lucharon por las independencias africanas, sino quienes actuaron en un proceso global: en Sudáfrica, en Norteamérica, en el mundo entero. Con la intención de que lo humano sea considerado como tal en todas las partes del mundo.

Para concluir les puedo decir que en el sur de Angola, en la ciudad de Namibe, estamos haciendo un complejo de nuevo tipo cultural: un centro de seis mil metros cuadrados con proyectos muy simples, donde, por ejemplo, el desplazamiento es en diagonales, como se desplaza el africano.

Estamos estudiando formas de adaptar el espacio al modo en que las personas funcionan.

Uno de nuestros últimos proyectos, que está en Luanda, en este momento, se llama M2A (Movimiento de memoria africana). En él están involucradas personas de varias partes del mundo. Consiste en comprar todos los libros que podamos sobre historia, arte, cultura, ciencia y política africanas. Nuestro objetivo, en los próximos cinco años, es tener 300 mil libros en Luanda, además de documentación. Y como primer acto compramos todo el archivo de la revista *Noir*, que fue pionera en la difusión de la cultura africana: tenemos dos mil fotografías y todos los archivos y todos los libros de la documentación de la revista *Noir*, como un primer gesto.

Pero, además, acabamos de fundar la primera radio cultural en el continente africano. Con respecto al eje Sur-Sur, estamos haciendo un acuerdo con el Salvador y con Sao Paulo, en Brasil, para crear una galería que dirigirá un amigo angoleño casado con una brasileña.

Estamos financiando una residencia de artistas angoleños en este mismo momento, que abrirá una primera exposición, el 5 de febrero, del 2009. Gracias por vuestra atención.