

Pensar una narrativa no hegemónica del canon del arte occidental: El Caso de Roméo Mivekannin

Jorge Letelier Flores ⁽¹⁾

Resumen: La representación de sujetos de origen africano ha tenido una escasa visibilidad en la historia del arte occidental. Y en sus escasas apariciones, imágenes de sometimiento y esclavitud han sido parte de un imaginario escasamente cuestionado desde el canon del arte y la dimensión política de los cuerpos sometidos. ¿Se puede afirmar, por ello, que la historia del arte occidental es la historia de un arte marcado por el racismo y la tensión entre el *yo* y el *otro*?

La obra del artista africano Roméo Mivekannin propone una ruptura desde un complejo proceso de reversiones de obras pictóricas y fotografías etnográficas, donde plantea un desafío a la tradición de las prácticas artísticas en tres niveles: en operaciones de deconstrucción de clásicos de la historia del arte occidental, como *Las Meninas*, de Velázquez (1656), y en otras donde se representa a la alteridad negra, como es el caso de *Retrato de una negra*, de Marie-Guillermine Benoist (1800). Por otra parte, en su trabajo se produce un proceso de reorganización medial, donde suplanta las materialidades convencionales de la pintura por procedimientos tomados de tradiciones africanas, para evidenciar la escasa representación histórica que ha hecho occidente de la alteridad negra y de conceptos afincados en aquella tradición, como la composición y armonía.

Finalmente, Mivekannin ha rescatado fotografías antropológicas del siglo XIX que pertenecen al imaginario colonialista europeo, donde el gesto ha sido reemplazar a los personajes originales por una representación de él mismo y su mirada, observando directamente al espectador e interrogando sobre las condiciones en que se dio esta alteridad negra en la imagen, sobre cómo la representación colonialista se construyó sobre la dominación y la esclavitud, y cómo percibimos hoy esa condición.

¿Es posible criticar la narrativa del arte occidental “suplantando” sus propias imágenes? El artículo busca proponer que las operaciones artísticas y políticas de Mivekannin tensionan la tradición del arte occidental denunciando que este ha incurrido en invisibilidad y menosprecio de la alteridad negra. La operación del artista es tensionar desde dentro el canon del arte occidental y replantear las categorías de jerarquía, poder y racismo, para pensar un nuevo imaginario no hegemónico y decolonialista.

Si las imágenes canónicas en el arte detentan su poder en tanto preservación de un dominio ideológico y cultural, la operación artística, política y medial de Mivekannin parece apuntar a que la visibilidad de una alteridad negra que cuestiona conceptos relativos a la

identidad, género y narrativa hegemónica en el arte, puede ilustrar formas posibles de reapropiación de su historia desde una periferia que es tanto cultural como narrativa y política.

Palabras clave: Historia del arte - alteridad - arte africano - narración antihegemónica - medialidad - pintura - racismo - arte político - fotografía - decolonialismo

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 128-130]

⁽¹⁾ **Jorge Letelier Flores.** Licenciado en Periodismo y Comunicación Social, Universidad Arcis. Magíster en Estudios de la Imagen, Universidad Alberto Hurtado. Actualmente cursa el Doctorado en Estudios Mediales en la Universidad Alberto Hurtado. Formado como periodista, columnista y crítico cultural. Docente de ramos de cine, estética y crítica de artes. Profesor de Lenguaje Audiovisual y Estéticas de la Imagen en la Facultad de Comunicaciones de Universidad UNIACC y es investigador en el área de lenguajes audiovisuales e imágenes contemporáneas. Adjudicación del Fondo de investigación UNIACC con la investigación “Imágenes en escena: una aproximación audiovisual al teatro chileno”.

1. Introducción

Roméo Mivekannin (1986) es un artista visual nacido en Benin (África) y formado en Francia, quien en su obra propone revisibilizar las formas en que la alteridad negra ha sido representada en la pintura occidental y la fotografía etnográfica. A través de un complejo proceso de reversiones de obras del canon artístico europeo, reemplaza los rostros y cuerpos originales con su propia identidad, poniendo en perspectiva el problema político de esa otredad desde una óptica que desafía el tema de la negritud en la historia del arte occidental.

Entre las obras del canon del arte occidental que ha reversionado están *Las Meninas* (1656), de Diego de Velázquez, y *Olympia*, de Édouard Manet (1863), así como de las escasas pinturas en que la alteridad negra ha sido representada de manera protagónica, como *Retrato de una negra*, de Marie-Guillermine Benoist (1800) y la perturbadora obra titulada *La violación de una negra* (1632), de Christian van Couwenbergh¹. Paralelamente, Mivekannin utiliza fotografías antropológicas del colonialismo europeo del siglo XIX que documentaron los llamados mercados de esclavos. En todas ellas, el gesto del artista es reemplazar a los personajes originales con una representación de sí mismo y su mirada, observando directamente al espectador e interrogando sobre las condiciones en que se construyó esta alteridad negra en el arte. Para el artista, la representación visual de la esclavitud y el colonialismo se construyó sobre la idea de la dominación y la invisibilidad, y en sus obras intenta transmitir cómo percibimos hoy esa condición. La expresión de su

rostro, en tanto, siempre es seria y con el ceño adusto, jamás sonriendo, e instala una idea posible de resistencia simbólica de los sujetos retratados a ser fotografiados o capturados por los ojos del hombre occidental.

2. Invisibilidad y apropiación en el arte

A diferencia de otros momentos en que obras del canon de la pintura occidental han tenido procesos de reapropiación, como el caso del dadaísmo o el arte pop, el trabajo de Mivekannin apunta a tensionar esta historia desde la mirada como eje primordial, a través de una forma de respuesta posible a lo que Lugo-Ortiz (2012) llama “una desigual distribución de la visibilidad” (p.4), en la que no sólo la alteridad negra está mínimamente representada, sino que además bajo condiciones de anonimato o, si se quiere, dentro de una escisión entre rostro y cuerpo. Esta condición singular permite construir un enfoque decolonial desde dentro, situando la mirada hacia y desde la obra canónica como el objeto de su crítica y simultánea deconstrucción.

El otro aspecto singular de su operación es la materialidad utilizada. Su soporte principal son grandes lienzos hechos de sábanas viejas que recoge de fábricas, a menudo bordadas, y que han pertenecido a antiguas familias francesas. Luego, las macera en baños que llama elixires reconstituyentes, y que son utilizados en rituales vudú de Benin, con el fin de producir un proceso simbólico de liberación de las almas. Finalmente, trabaja “copiando” la obra original en acrílico sobre lienzo. Así lo explica Mivekannin (citado en Amendah, 2021):

Estas sábanas son como sudarios que pinto con la esperanza de desencadenar un proceso de liberación, que comienza con un homenaje a las víctimas, estos seres humillados. Pensemos en los expuestos en zoológicos humanos, en París, Hamburgo o Londres, fotografiados e inspeccionados como animales. [...] En mi caso, era una necesidad trabajar a partir de estas imágenes traumáticas. Es un proceso de reparación. Y este proceso implica recuperar una narrativa particular para deconstruirla posteriormente². (p.3)

A partir de esta operación de contornos rituales, Mivekannin superpone tres niveles de significación en principio disímiles entre sí: la imagen preexistente, legitimada por el canon occidental del arte; sobre ella el soporte material que en base a un complicado rito ancestral conecta con los muertos y víctimas de la esclavitud y colonialismo, y su propia imagen como puente entre esos dos mundos, una especie de portavoz o médium de aquellas identidades que el tiempo ha dejado en el olvido. A través de las técnicas de reproducción usadas y la propia de los rituales vudú, el artista reorganiza los elementos pictóricos situándose como significantes de una fuerte densidad política.

La representación más usual de la otredad negra en el arte europeo se dio fundamentalmente en el retrato. Dentro de la tradición artística europea entre los siglos XVI y XIX, el retrato se convirtió en símbolo de identidad, afirmación social y trascendencia, como

instrumento de validación en las emergentes sociedades burguesas del primer mundo. En obras de Tiziano o Van Dyck, la presencia de sirvientes de origen africano hizo visible esa diferencia en una estructura de jerarquía y poder fuertemente delimitada por un sujeto negado en su identidad. Según Lugo-Ortiz (op. cit.), la presencia de sujetos africanos en forma de pajes o servidumbre, “es la presencia del “otro” frente al cual se establece la esencialidad del uno europeo” (p.10).

Para el historiador del arte Victor Stoichita (2016), el rasgo clave que caracteriza el tratamiento del arte occidental europeo con la alteridad negra, es que “el Otro es en primer lugar un cuerpo, y solo accidental o incidentalmente, un rostro” (p.72). O sea, la ausencia de individualidad con que lo retrata es su rasgo diferenciador, y lo que a su vez permitiría afirmar la autoconciencia del sujeto blanco moderno. Esto puede darse, fundamentalmente, porque esta representación del otro se construye en oposición, tanto por la paleta cromática como por su tamaño y ubicación espacial (niños pajes o esclavos situados de forma secundaria en la composición, a menudo vestidos de formas opuestas a los representados). Para Stoichita, en el arte occidental, el objeto principal de la mirada se constituye en el mismo, y que “la imagen del otro no parece haber sido centro de interés. El Otro se construye al margen” (p.15).

¿Bajo qué criterios puede entenderse, entonces, el trabajo de reapropiación de Mivekannin? ¿Es posible desafiar la narrativa del arte occidental “suplantando” las propias imágenes que le han dado su estatus canónico?

En *Les Menines d'après Diego Velázquez* (2020), el artista se representa como una de las bufonas, desde donde mira al espectador proponiendo un diálogo paralelo a la célebre mirada del pintor español y su compleja organización espacial de los elementos de significación pictórica. En la obra de Velázquez, los personajes principales son observados desde la doble línea invisible que compone la mirada de los reyes y el espectador, lo que a su vez permite entender su posicionamiento social.



Figura 1. Les menines d'après Velázquez (Roméo Mivekannin). 2020, acrílico sobre tela, Galería Cécile Fakhoury (Abidjan, Costa de Marfil).

En su “versión”, Mivekannin introduce los elementos cruciales del cuerpo y la mirada como factores desestabilizadores de su significado previo. El artista africano entromete su propia identidad y reclama su espacio desde la alteridad que supone el lugar del bufón de la corte, o sea, otro ser excluido tal como el cuerpo negro. Introduciéndose en el juego de miradas que proponía Velázquez, Mivekannin nos alerta sobre una identidad ambigua que se visibiliza desde un espacio de interpelación incómodo, más excluido que la figura del enano o los bufones de la corte. La alteridad negra –y travestida, en este caso– nos exige devolverle la mirada para comprender su mercantilización y explotación, y recalca a su vez el circuito de poder que ha establecido el arte occidental con esta alteridad.

Por otra parte, en un rasgo recurrente en el artista, se observa un abandono parcial de la figuratividad del original, en relación al soporte y a la ausencia del color. La elección del lienzo y las costuras que unen su superficie parecen evitar la idea de obra acabada, buscando simular un *work in progress* en que los elementos parecen estar tras su forma final. Esa falta de uniformidad de la superficie determina también los cambios en las ligeras variaciones que tienen cada uno de los trozos de tela que usa como lienzos, en relación a su uso de la gama de grises. Es, a su modo, un alejamiento del código representacional que le otorga verosimilitud a la obra de Velázquez. Emulando un grabado o una serigrafía, la obra busca deliberadamente romper la profundidad y el espacio tan característico de *Las Meninas*, despojando el poder visual que está al fondo de la composición.

Para concentrar su trabajo de reapropiación, Mivekannin modifica levemente el eje de las miradas de estos personajes que se presentan en el primer plano de la composición de Velázquez: tanto la Infanta Margarita como una de las meninas ya no miran en el eje del espectador y el modelo de la representación. Esta alteración de los signos de recorrido visual, convierten al artista africano en el único destinatario de la contemplación del espectador y en el “modelo” del pintor original.

Ese juego entre modelo y espectador nos empuja a cuestionar si somos nosotros los que vemos o bien nos están observando. O como dice Foucault (1968) en su análisis de *Las Meninas*, “no sabemos quiénes somos ni lo que hacemos” (p.15). Ese momento es el que aprovecha Mivekannin para introducir su dispositivo político: en su lugar, reemplazando a la enana de la corte, se sitúa en el doble juego de ser espectador y modelo, para visibilizar la problemática del lacayo o del sirviente que es a la vez quien observa esa condición. La posibilidad de situarse en la piel del oprimido en vez de la contemplación pasiva de la otredad es el doble juego de miradas que plantea el artista africano. En último término, también confronta la visión de Velázquez como pintor de la corte, y lo desafía, desde el juego intramedial que propone, a examinar la responsabilidad histórica del arte occidental en la invisibilidad o indiferencia con que ha abordado la cuestión de la alteridad negra.

3. La mirada como dispositivo decolonial

¿Es por ello la cuestión de la mirada la forma definitiva para interpelar al espectador, y por extensión al canon de la historia del arte? En *La imagen del otro*, Stoichita rescata un ejemplo extraordinario de la dimensión político-simbólica que tiene la mirada en el arte

occidental. A partir de un dibujo de Albert Dürero, *Diez cabezas de perfil y estudio del rostro* (s.f.), se examinan diversos rostros humanos desde el perfil occidental modelo. La última cabeza de la serie es un reconocible rostro de un negro africano que se advierte por su frente redondeada, su nariz achatada y los labios gruesos. Pero que a diferencia de todos los demás, gira sus ojos para intentar observar al lector, en un intento por dar a conocer su identidad, “como si quisiera interpelar al espectador y sugerirle un recorrido inverso al que acaba de seguir” (p.39). Tanto en el dibujo de Dürero como en el gesto de Mivekannin, hay una evidencia de la necesidad de tensionar esa mirada occidental sobre la otredad. El añadido del procedimiento del vudú ancestral que utiliza el autor para liberar las almas que han sido invisibilizadas por siglos de exclusión, permite además un efecto de la redención del cuerpo y el rostro de la alteridad negra, para restituir esa identidad específica que fue negada en el arte occidental clásico.

En varios maestros del Renacimiento (Tiziano, Rubens, El Bosco) se puede advertir la presencia de la alteridad negra y la forma en que su identidad es subsumida por mecanismos formales o simbólicos que afianzan una mirada primordial sobre *el mismo*, o lo que es el régimen visual bajo atributos occidentales para reafirmar la mirada de quién ve, lo que Barriandos (2011) ha definido como “colonialidad del ver” (14), inspirado a su vez en la noción de colonialidad del poder, de Aníbal Quijano³. Es el caso del cuerpo desnudo, vinculado no solo a la idea de ingenuidad (lo salvaje), sino que también al pecado. En ese sentido, la representación de los cuerpos negros en el arte occidental europeo que en una primera etapa se vincula a la esclavitud en el periodo colonial, tiene un sesgo claro: se trata de cuerpos indiferenciados, que no reclaman identidad ni mucho menos nombres propios. Desde una mirada más amplia, esa representación visual se construye “de manera casi ostentosa como una reflexión sobre la inscripción del otro en el espacio habitado por él mismo” (Stoichita, p.32), y que tiene en el retrato, como vimos, la manifestación más evidente de esta dialéctica de la mirada.

En otra de sus obras, Mivekannin reversiona uno de los retratos más célebres de esta alteridad: *Retrato de una negra*, de Marie-Guillermine Benoist (1800). Apenas seis años después de la abolición de la esclavitud en Francia, esta obra supuso un avance significativo de la imagen simbólica atribuida a la negritud, en que el uso del color, vestuario, tamaño y espacialidad con que tradicionalmente se buscaba contrastar al sujeto europeo de la otredad negra, se presenta acá en una condición más “emancipada” que sitúa mayor protagonismo en estos cuerpos antes esclavizados. La condición de otredad que se mantiene, es el anonimato de la modelo, pese a que las nociones aceptadas de belleza occidental comienzan a ser atribuidas a estos cuerpos. (Figura 2)

Bajo una pose erotizada, el pecho descubierto es un rasgo de apertura hacia lo que Stoichita llama el “resplandor” de los cuerpos negros y la representación de una cualidad femenina que tiene pocos antecedentes en el retrato de la otredad negra. Con la elección de esta obra Mivekannin parece sugerir que la condición de sometimiento se mantiene presente a través de la mano deformada que parece convertirse en una pezuña animal, una condición que Lugo-Ortiz define como la acción de “producir un monstruo bello” (op. cit. p.19). Este detalle que reenvía a una condición de animalidad es reapropiada por el artista desde una interpelación travestida que cuestiona esa supuesta condición más emancipada del cuerpo negro, al insistir en una contranarrativa carente de erotismo que da cuenta de la subyugación y la violencia ejercida en los cuerpos esclavizados.



Figura 2. Madeleine after M.-G. Benoist (Roméo Mivekannin), 2019, acrílico y baño de elixir sobre tela, Galería Cécile Fakhoury (Abidjan, Costa de Marfil).

Si *Retrato de una negra* supone una apertura hacia una narrativa moderna en el arte que atribuye cualidades de belleza y erotismo al cuerpo negro femenino, paradójicamente lo hace manteniendo las jerarquías estéticas de lo aceptado en el arte occidental como el rostro bello o el tocado a la usanza europea. Con este ejercicio, Mivekannin se interpone en este imaginario visual que para Barriendos (2011) es “un patrón de colonialidad del conocimiento” (p.15), vinculándolo a la consolidación de la modernidad europea.

Pareciera que la reorganización medial de los procedimientos de Mivekannin en relación al original, lo sitúa dentro del concepto de simulación de Baudrillard (2012), como gesto paródico y en transformación respecto a su referente. Pero a modo de alerta, es el propio autor francés quien advierte que “Hay que arrancar lo mismo de lo mismo; es preciso que en cada imagen algo desaparezca [...]; es preciso que la desaparición continúe viva” (p.28). Como en un juego de espejos, las imágenes de Mivekannin parecen hacernos creer de su vaciamiento de sentido y nos hacen asistir a la muerte de su original, para contemplar su resurrección como un reflejo que interpela a la narrativa hegemónica occidental. La incredulidad hacia los grandes relatos que decía Lyotard, sustento del paradigma posmoderno⁴, funciona en Mivekannin como esta visión crítica a la historia del arte vista desde los estudios decoloniales, lo que permite crear una nueva condición epistemológica para pensar la irrupción de un arte producido en las periferias colonizadas. En un momento en que la crisis extendida que hoy se piensa desde el arte, pero también desde la etnografía y la economía, es el escenario que Barriendos describe como “las nuevas necesidades geopolíticas del consumo cultural de la era poscolonial” (op. cit., p.23).

4. Fotografía y esclavitud

Esto es quizás más palpable en el otro costado del trabajo del artista africano, donde se gira hacia la tradición de la fotografía etnográfica del siglo XIX vinculada a la representación de esta otredad, específicamente dentro de las estrategias de visualidad que reprodujeron los sistemas de trata y dominación de sujetos africanos, ya sea como esclavos o colonizados en sus territorios. En estas obras, la irrupción de Mivekannin reemplazando a esos cuerpos sometidos es una crítica a las políticas de representación visual y etnográfica, y que pone en tela de juicio la noción de observación participante, que fue uno de los logros de la antropología visual de fines del siglo XIX.

En algunas de estas fotografías, donde colonos y exploradores europeos aparecen junto a población nativa, parecen extremarse los paradigmas visuales de la otredad vistas en la pintura: las oposiciones entre vestimenta y desnudez, entre exotismo y colonialismo, y la idea del buen salvaje vinculado a la sencillez y lo rústico en imágenes documentales (por ende, con pretensión de mayor objetividad), que enfatizan la cuestión de la invisibilidad con mayor potencia que en el arte pictórico.

Como una variante de la crisis poscolonial etnográfica que refiere Barriendos, Mivekannin multiplica su mirada interpeladora en una representación colectiva de la otredad negra, desafiando la perspectiva de la mirada hegemónica del explorador/colonizador. Es el caso de los registros *Colon avec trois femmes noires aux seins nus tenant des parapluies* (1915), de la serie *Barnum* (2019), y en *Village Sénégalais-Porte Maillot-Groupe de femmes* (2021), el artista representa a un grupo de mujeres racializadas por la presencia del sujeto colonialista europeo, que sustenta esta “colonialidad del ver” que ha sido la forma dominante de construir las estrategias de la visualidad de la otredad. En la segunda de las fotografías citadas, Mivekannin agrega un trazo de color en algunas de las mujeres representadas en un estilo que recuerda las ilustraciones de esclavos pre-fotográficas⁵, construyendo un diálogo intermedial con esta variante pictórica usada con asiduidad para describir los procesos de esclavitud en América.

En otra de sus obras, Mivekannin reversiona una fotografía de Prince Roland Bonaparte (1888), que ilustra una de las más oscuras prácticas sobre la otredad negra: el llamado “racismo científico”. Se trata de una aproximación al cuerpo y rostro del esclavo según pseudociencias vigentes en el siglo XIX como la frenología y la fisiognomía, para así determinar lo que Lugo-Ortiz (op. cit.) llama “tipos genéricos” (p.24), destinados a ilustrar categorías anatómicas que explicarían teorías de superioridad racial. En un gesto revelador, Mivekannin se apropia del cuerpo de una mujer africana en un tríptico en que se muestra de frente, perfil y de espalda, introduciendo su rostro desafiante, a diferencia de la mujer de la fotografía original, cuya mirada es inexpresiva y con claros rasgos de sometimiento. (Figura 3) En palabras del propio artista (op. cit.), se trata de “un cuerpo sumiso, aterrorizado, estereotipado, mercantilizado, dominado porque fue objeto de subyugación”, que añade una nueva condición a su operación narrativa antihegemónica. Porque desde un supuesto saber antropológico y pseudo científico, propone una nueva forma de invisibilidad aún más rotunda que los retratos artísticos, ya que niega totalmente la identidad de los sujetos en pos de la revelación de un cuerpo solo útil como especie de estudio, una violenta anulación de la subjetividad del otro dentro de un contexto de primacía de un “régimen visual apolíneo eurocéntrico, universalizante y patriarcal” (Barriendos, op. cit. p.22).

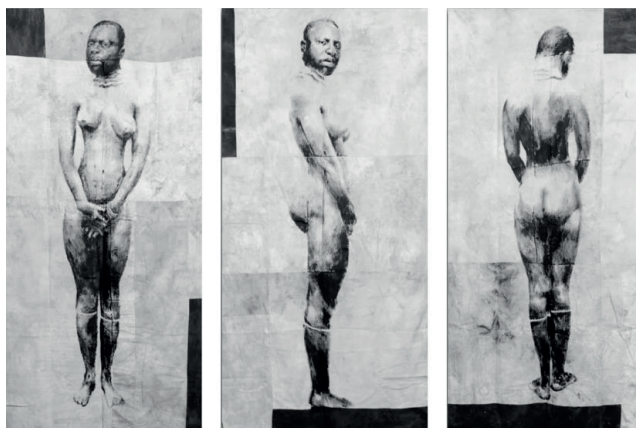


Figura 3. Collection anthropologique du Prince Bonaparte, Triptyque - Série Barnum, 2019. Acrílico, baño de elixir sobre tela, Galería Cécile Fakhoury (Abidjan, Costa de Marfil).

Un breve repaso por el período de consolidación de la pintura occidental demuestra que las diversas representaciones del otro han afianzado históricamente la preeminencia del yo como estrategia visual de omnipresente poder. En ellas, la alteridad negra ha sido relegada de diversas formas, negada su identidad y sometida a estrictas jerarquías iconográficas que se sitúan entre centro y periferia, que Stoichita (op. cit.) describe como “una relación de poder y tensiones estructurales” (p.47).

Mivekannin se apropia de la aparente paradoja por deconstruir esta tradición desde el doble juego entre lo formal y lo político, y entre el imaginario pictórico y el archivo antropológico, instalando un discurso decolonial singular que consiste en la apropiación de las estrategias visuales del poder en una reorganización plástica del mismo. El artista africano nos obliga, gracias a los usos de la mirada, a tensionar las tecnologías con que se han construido estos paradigmas hegemónicos instalando narrativas de resistencia que desafían las nociones de lo bello y la tradición, reivindicando los cuerpos invisibilizados y sometidos. La singularidad de su operación, sin embargo, no constituye una producción decolonial en el sentido de un modo de producción emanado desde los márgenes, es decir, los países antiguamente colonizados. Las narrativas antihegemónicas para pensar desde el arte el problema de la negritud, se conciben en su mayoría desde una reformulación tanto del discurso como de los signos pictóricos, en el sentido inverso del centro-periferia o, como alude Mignolo (2010), a “provincializar la estética”.

Mivekannin instala una paradoja en esta narrativa que observa la segregación racial en la historia del arte occidental, ya que busca evidenciar el racismo y sometimiento disputándole a la propia tradición las jerarquías visuales con que ha sido construido. Fundamentalmente, en la primacía de la mirada como fuente de superioridad cultural y civilizatoria.

Esa mirada, al ser la del propio artista que interviene en la historia reemplazando los antiguos cuerpos representados, la convierte en una performance destinada a volver a la vida a los muertos e invisibilizados. Su procedimiento medial es a su vez el médium que permite tanto la resurrección como la destrucción simbólica del paradigma del arte canónico.

Como explica Bruce Marcelle (2023), “la tarea decolonial consiste, pues, en evidenciar el modo en que opera la estructura de poder colonial” (p.171). El artista africano presenta esta evidencia de manera literal: mostrando, reemplazando y reviviendo. Tomando la deconstrucción de las obras del canon en un sentido estricto, y donde su propio rostro es una sinécdoque visual que contiene en el gesto una historia que es la ausencia/presencia de la alteridad negra en el arte.

Es a través de la mirada y repetición, como si en esa expresión se pudieran resumir siglos de explotación y exclusión, la forma en que la operación de deconstrucción de los elementos de representación pictórica de la obra original cobra sentido. Así, nos dice, nuestros modos de ver y de producir el arte que ha sido una constante durante siglos, ya no puede seguir operando de la misma manera.

5. Consideraciones finales

El trabajo de Roméo Mivekannin puede entenderse como parte de movimientos decoloniales cada vez más amplios en el arte africano, que se sitúan en una perspectiva crítica de las formas contemporáneas que abordan el neocolonialismo. Parte de estas prácticas plantean cómo el fenómeno de la “negritud” se puede repensar intentando una reapropiación y resignificación de aquella iconografía europeizante.

De esta manera, el artista crea un diálogo crítico en la cual discurso y materialidades operan de manera dinámica, formando una narrativa híbrida que busca invertir la jerarquía visual del arte canónico occidental usando una práctica ancestral para hacer emerger los cuerpos invisibilizados, una especie de “margen ritual” que impugna el carácter dominante y hegemónico con que se ha representado la alteridad negra. De esta forma, Mivekannin reinterpreta la historia colonialista y desafía al canon desde una conciencia del medio plenamente contemporánea y alejada de primitivismos exóticos, mezclando técnicas y soportes en la línea de otros artistas africanos tan diversos como Mary Sibande, William Kentridge, Zanele Muholi y Megan Gabrielle Harris⁶.

Lo que hace singular al trabajo decolonial del artista beninés es su interpelación de esa tradición de invisibilidad de la negritud, pero no desde la reorganización política de los cuerpos, sino en el conflicto que supone la mirada. Esa condición, la forma en que la historia del arte ha observado al cuerpo de la alteridad, es desafiada por Mivekannin cuestionando a Occidente y preguntando cómo y desde qué lugar hemos observado la narrativa hegemónica del arte y qué rol nos cabe en las actuales dinámicas de consumo y apreciación estética del arte decolonial.

Notas

1. En los últimos años, una corriente revisionista en varios museos europeos, modificaron los títulos y las informaciones a público de algunas obras polémicas en su mirada a la alteridad negra. Es conocido el caso de Retrato de Hortense Mancini como Diana (c1688), de Benedetto Gennari, en la cual la Tate Modern instaló una leyenda explicativa a modo de disculpa por la representación de niños esclavos con collares para animales. Ver: <https://www.lavanguardia.com/cultura/20200613/481726559761/racismo-artes-historia-lo-que-el-viento-se-llevo.html#foto-6>
2. Entrevista a Mivekannin en Obatala.co.uk
3. Este concepto, cuyo origen está en la sociología pero que abarca diversas disciplinas incluyendo los estudios visuales, se refiere al proceso de invisibilidad sistémica que han sufrido las razas no-europeas respecto a la producción de subjetividad histórica, memoria e identidad. Para este autor, la noción de raza ha sido el mayor instrumento de dominación social de los últimos 500 años.
4. Según esta ruptura, se podría entender a los enfoques decoloniales como una superación del posmodernismo, en la medida que rebate su origen eurocéntrico y, a la vez, pone en duda sus procesos de reapropiación de obras producidas en el primer mundo, con el fin de afirmar la existencia autónoma de otras formas de conocimiento. Un concepto afín es el de *Desobediencia epistémica*, de Walter D. Mignolo.
5. Las ilustraciones fueron el medio gráfico que documentó las primeras expediciones de barcos de esclavos hacia Europa y EEUU, desde fines del s. XVIII hasta la primera mitad del s. XIX. El conocido retratista alemán Juan Mauricio Rugendas, quien vivió una temporada en Chile, tiene varias ilustraciones sobre sus viajes en barco con esclavos hacia el Caribe.
6. Del amplio universo de artistas africanos que trabajan un enfoque decolonial, Megan Gabrielle Harris es probablemente una de las que más trabaja la tensión entre el arte occidental europeo y su lenguaje visual, con la visibilidad de sujetos africanos. Ver: <https://www.art-madrid.com/es/post/arte-africano-visto-desde-las-afueras>

Referencias

- Amendah, H. (10-07-2021). Roméo Mivekannin deconstructs the history of the visual representation of the Black body in art. *Obatala.co.uk*
<https://obatala.co.uk/blog/art/romeo-mivekannin-deconstructs-the-history-of-the-visual-representation-of-the-black-body-in-art/>
- Arte africano: visto desde las afueras. (04-01-2023) *art-madrid.com*
<https://www.art-madrid.com/es/post/arte-africano-visto-desde-las-afueras>
- Ayén, X. (13-06-2020) Racismo en la máquina del tiempo. *lavanguardia.com* <https://www.lavanguardia.com/cultura/20200613/481726559761/racismo-artes-historia-lo-que-el-viento-se-llevo.html#foto-4>

- Barriendos, J., (2011). La colonialidad del ver. hacia un nuevo diálogo visual interepistémico. *Nómadas* (Col), (35), 13-29.
- Baudrillard, J. (2006). El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas. Amorrortu.
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo Veintiuno.
- Lugo-Ortiz, A. (2012). Tras la visualidad del rostro esclavo. *Hemispheric Institute*. 21(9). sp. https://hemisphericinstitute.org/es/emisferica-91/9-1-essays/e91-essay-tras-la-visualidad-del-rostro-esclavo.html#_edn1
- Marcelle, B. (2023). Decolonialidad desde las artes: estrategias, iniciativas, propuestas. *Passerelle* (24), 171-178.
- Mignolo, W. (2010). *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la decolonialidad*. Del Signo.
- Stoichita, V. (2016). *La imagen del otro. Negros, judíos, musulmanes y gitanos en el arte occidental en los albores de la Edad Moderna*. Cátedra.

Abstract: The representation of African subjects has had limited visibility in the history of European art. In their rare appearances, images of subjugation and slavery have been part of an imaginary scarcely questioned from the canon of art and the political dimension of the oppressed bodies. Can it therefore be suggested that the history of European art is the history of an art characterized by racism and the tension between the self and the other? The work of African artist Roméo Mivekannin proposes a rupture through a complex process of reversions of pictorial works and ethnographic photographs, challenging the tradition of artistic practices on three levels: through operations of deconstructing classics of European art history, such as *Las Meninas* by Velázquez (1656), and others where black otherness is represented, such as *Portrait of a Black Woman* by Marie-Guillemine Benoist (1800). Additionally, his work involves a process of medial reorganization, where he replaces the conventional materials of painting with techniques drawn from African traditions, showing the historical underrepresentation by Europe of black otherness and concepts rooted in that tradition, such as composition and harmony.

Finally, Mivekannin has rescued nineteenth-century anthropological photographs belonging to the European colonialist imaginary, where the gesture has been to replace the original characters with a representation of himself and his gaze, directly observing the viewer and questioning the conditions under which black otherness was represented in the image, about how the colonialist imaginary was built on domination and slavery, and how we perceive that condition today.

Is it possible to criticize the narrative of European art by “supplanting” its own images? The article aims to propose that Mivekannin’s artistic and political operations tension the tradition of European art by denouncing its invisibility and disregard for black otherness. The artist’s operation is to critique from within the canon of art and to reconsider categories of hierarchy, power, and racism in order to envision a new non-hegemonic and decolonialist imaginary.

If canonical images in art wield their power in preserving an ideological and cultural domain, Mivekannin's artistic, political, and medial operation aims to highlight that the visibility of black otherness questions concepts related to identity, gender, and hegemonic narrative in art. This can illustrate possible forms of reappropriating his history from a periphery that is both cultural and narrative, as well as political.

Keywords: Art history - Otherness - African art - Anti-hegemonic narrative - Mediality - Painting - Racism - Political art - Photography - Decolonialism

Resumo: A representação de sujeitos de origem africana tem tido pouca visibilidade na história da arte ocidental. E em suas raras aparições, as imagens de subjugação e escravidão têm feito parte de um imaginário pouco questionado a partir do cânone da arte e da dimensão política dos corpos subjugados. Poderemos dizer, portanto, que a história da arte ocidental é a história de uma arte marcada pelo racismo e pela tensão entre o eu e o outro?

A obra do artista africano Roméo Mivekannin propõe uma fissura a partir de um complexo processo de reversões de obras pictóricas e fotografias etnográficas, onde coloca um desafio à tradição das práticas artísticas em três níveis: em operações de desconstrução de clássicos da história do arte ocidental, como em *Las Meninas*, de Velázquez (1656), e em outras onde a alteridade negra é representada, como é o caso do *Retrato de uma Negra*, de Marie-Guillermine Benoist (1800). Por outro lado, em sua obra há um processo de reorganização medial, onde ele substitui as materialidades convencionais da pintura por procedimentos extraídos das tradições africanas, para demonstrar a limitada representação histórica que o ocidente tem feito da alteridade negra e dos conceitos baseados naquela tradição, como composição e harmonia.

Por fim, Mivekannin resgatou fotografias antropológicas do século XIX que pertencem ao imaginário colonialista europeu, onde o gesto tem sido substituir os personagens originais por uma representação de si mesmo e do seu olhar, observando diretamente o espectador e questionando as condições que possibilitaram essa alteridade negra na imagem, sobre como a representação colonialista foi construída sobre a dominação e a escravidão, e como percebemos essa condição hoje.

É possível criticar a narrativa da arte ocidental “usurpando” as suas próprias imagens? O artigo procura propor que as operações artísticas e políticas de Mivekannin tencionam a tradição da arte ocidental, denunciando que esta incorreu na invisibilidade e no desprezo pela alteridade negra. A operação do artista é forçar o cânone da arte ocidental a partir de dentro e repensar as categorias de hierarquia, poder e racismo. Para pensar um novo imaginário não-hegemônico e decolonial.

Se as imagens canônicas na arte mantêm o seu poder como preservação de um domínio ideológico e cultural, a operação artística, política e mediática de Mivekannin parece apontar para a visibilidade de uma alteridade negra que questiona conceitos relacionados com identidade, gênero e narrativa hegemônica na arte, pode ilustrar possíveis formas de reapropriação de sua história a partir de uma periferia que é tanto cultural quanto narrativa e política.

Palavras chave: História da Arte - alteridade - arte africana - narrativa anti hegemônica - medialidade - pintura - racismo - arte política - fotografia- decolonialismo.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]
