

Yaiza Hernández Velázquez

El Corazón de las Tinieblas
o la historia de una exposición contada
desde el lugar equivocado

Este es un texto sobre qué significa escribir la historia de una exposición y —solo en un sentido secundario— es también un intento (sin duda fallido) de llevar a cabo esta tarea. Se organiza en torno a preguntas que informan mi quehacer pedagógico, dificultando el proceso de «dar clases» sobre las exposiciones y obligándome constantemente a dar vueltas sobre el diseño curricular de lo que de un tiempo a esta parte hemos dado en llamar «estudios expositivos». Pensar el arte a partir de sus exposiciones es una empresa que se resiste a la estabilización y que nos obliga a revisar nuestras disciplinas, métodos, objetivos y casos de estudio.

Este, pues, es un texto acerca de dónde y cuándo empieza y termina una exposición, cuáles son las exposiciones que acaban siendo historizadas, quién tiene la autoridad para hablar en su nombre o tratarlas como propias, o qué consideramos un documento o testimonio fiable de las mismas. Pero también es un texto que se pregunta sobre las metodologías que podemos movilizar en su estudio y los márgenes espaciales y temporales que pueden otorgar una distancia crítica «adecuada» para esta tarea. Se trata de interrogar en qué consisten —traduciendo del inglés el título del proyecto que dio origen a este ensayo— los «papeles de la exposición». Unos «papeles» que aquí servirán para referirnos tanto al reguero de huellas materiales e inmateriales que la exposición deja tras de sí —esas pistas (a menudo frágiles, dispersas e insuficientes)

de las que dependemos para entenderlas— como, en sentido metafórico, a aquellos «papeles» entendidos a modo de credenciales que permiten atravesar la frontera que lleva al interior de nuestros archivos, que las certifican como dignas de *archivación*, de estudio, de ser recordadas e interpelar al presente¹.

Si —*pace* Bruce Altshuler— no se trata de identificar cuáles son las exposiciones que «hicieron historia»², sino de estar atentas a las múltiples formas en las que estudiar exposiciones puede contribuir a desafiar, complicar o caminar en los bordes de la historia tal y como ha sido escrita, no resultará tan fácil determinar cuáles son las exposiciones importantes, ni el criterio que debemos utilizar para identificarlas. Ya he hablado en otros lugares sobre estas cuestiones, así que no me extenderé ahora sobre ellas³.

Vale la pena insistir, sin embargo, en que, si el estudio de las exposiciones puede aún prometer algo, es forzarnos a situar el arte como *siempre ya* parte de una red de condicionantes sociales que solo se hace más claramente visible cuando la miramos a través de ese aparato parcialmente artístico, parcialmente burocrático, que es la exposición. En lugar de ello, a medida que la historia de las exposiciones atrae más atención investigadora, vemos cómo aumenta el riesgo de convertir la exposición en un instrumento doblemente canónico, que estrecha (en lugar de ampliar) el horizonte del arte. Además, como apunta Olga Fernández López, la mayoría de los estudios sobre exposiciones publicados hasta hoy se centran en muestras individuales que tienden a tratarse de forma aislada⁴. Ni siquiera las relaciones de continuidad, influencia o ruptura *entre exposiciones* han recibido suficiente atención,

¹ KETELAAR, ERIC: «Archivalization and Archiving», *Archives and Manuscripts*, vol. 27, n.º 1, mayo 1999, pp. 54-61.

² ALTSCHULER, BRUCE: *Salon to Biennial: Exhibitions that Made Art History*, vol. I: 1863-1959, Phaidon, Londres, 2008 y ALTSCHULER, BRUCE: *Biennials and Beyond: Exhibitions that Made Art History*, vol. II: 1962-2002, Phaidon, Londres, 2013.

³ Sobre todo en «Who Needs Exhibition Studies?», en STEEDS, LUCY y MORRIS, DAVID (eds.): *Art and its Worlds: Exhibitions, Institutions and Art Becoming Public*, Afterall, Londres, 2021, pp. 286-303.

⁴ FERNÁNDEZ LÓPEZ, OLGA: *Exposiciones y Comisariado. Relatos Cruzados*, Cátedra, Madrid, 2020.

especialmente si dejamos al margen aquellos estudios que se centran en la historia de una comisaría o institución en particular⁵. Es decir, demasiado a menudo las exposiciones se tratan como unidades autosuficientes que establecen relaciones y narrativas internas entre las obras que contienen, y cuyos méritos deben evaluarse en base a la medida en que llegan a cumplir las intenciones curatoriales, recuperando así algunos de los peores hábitos de la historia del arte más tradicional.

Paradójicamente, este abordaje pierde la oportunidad de entender la exposición como una forma histórica, porque la naturaliza. De esta manera, la exposición (o el *display*) entendida como una forma no exclusivamente artística, que transita cómodamente desde la galería de arte al escaparate, la comunicación de masas o el interiorismo recibe mucha menos atención de la que sería deseable⁶. Como resultado, la especificidad, o incluso podríamos decir la *curiosidad*, histórica de la exposición en cuanto que forma privilegiada de circulación del arte desde principios del siglo XX (una forma que quizás ahora comienza a entrar en su fase residual) permanece infrateorizada⁷.

Por otro lado, si abrazamos una definición amplia de exposición como el tiempo/espacio en el que el «arte» encuentra su «público», nos vemos compelidas a heredar la inestabilidad ontológica de estos dos términos, haciendo de la exposición un vehículo con el que, lejos de densificar la historia del arte tal y como ya existe, la volvemos cada vez más porosa, cada vez más pegajosa, imbricándola cada vez más íntimamente con los contextos sociales, políticos, económicos y culturales en los que el arte se hace legible como tal. Esta fragilidad ontológica de la

⁵ Por ejemplo, los estudios sobre el MoMA publicados por Kristina Wilson (*The Modern Eye, Stieglitz, MoMA, and the Art of the Exhibition, 1925-1934*, Yale, New Haven, 2019) o Mary Anne Staniszweski (*The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, The MIT Press, Cambridge y Massachusetts, 1999) o el monográfico editado por Florence Derieux, (*Harald Szeemann. Individual Methodology*, JRP|Ringier, Zúrich, 2008).

⁶ Incluso si esta permeabilidad entre contextos, industrias y formatos no resulta tan legible en tiempo real, basta pensar en las trayectorias de Frederick Kiesler, Herbert Bayer, Lilly Reich o Lina Bo Bardi para entender lo crucial que resulta este tránsito en el desarrollo de la forma-exposición.

⁷ Lo que este proyecto debería ser aparece abocetado en BEECH, DAVE: «Redefining the Exhibition», PARSE, *On the Question of Exhibition Part 1*, n.º 13, I, primavera 2021, pp. 1-20.

propia categoría de exposición nos deja, pues, abiertas a la posibilidad de que las exposiciones aparezcan —a veces solo retrospectivamente— donde no se las espera, haciendo su estudio mucho más interesante, pero también mucho más escurridizo.

Cuando Bulegoa z/b me invitó a escribir sobre una exposición que hubiera tenido lugar en el Estado español entre el año 1997 y el 2007, quizás la intención era invitarme a pensar en una muestra que hubiera sido relevante en su día, que, por utilizar el cliché, hubiera «marcado época». En el texto que introducía el seminario, las compañeras de Bulegoa z/b hablaban de «un momento clave en el desarrollo de las tecnologías digitales y la aceleración de los procesos de globalización, así como de sus efectos sobre el contexto del arte»⁸. Aquella década dio bastante de sí en el contexto español, entrecomillada como estuvo por la inauguración del Guggenheim de Bilbao, en un extremo, y la crisis financiera de las *subprime*, en el otro. La disponibilidad de crédito barato, la notable expansión de la industria turística, el *boom* de la construcción y la normalización de la corrupción aliada a todo lo anterior marcaron una época que transformó profundamente el paisaje geográfico y político del Estado⁹. Aunque cueste admitirlo, fue ese turbio contexto —más que la presión popular o sectorial— el que proporcionó un campo de cultivo fértil para la proliferación de nuevos centros y museos de arte contemporáneo, que trajeron consigo un nivel de patrocinio estatal sin precedentes¹⁰.

La invitación a escribir llegó en un momento en el que viajar para consultar archivos no era ni fácil ni aconsejable, dándome una licencia poco habitual para recurrir a la memoria. Sin estos condicionantes,

⁸ Véase la convocatoria en: <https://Bulegoa.org/call-for-papers-el-ensayo-de-la-exposicion-1997-2007-simposio-internacional-de-comisariado/> [Última consulta realizada el 10 de febrero de 2025].

⁹ Alguna cuenta de ello se da en Observatorio Metropolitano de Madrid: *Paisajes Devastados*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2013.

¹⁰ Sobre este período y la imbricación del sector cultural con las políticas territoriales en la era del *boom*, he hablado brevemente en «Síntomas mórbidos en el cubo blanco», disponible en: <http://futuropublico.net/2013/07/23/sintomas-morbidos-en-el-cubo-blanco/> [Última consulta realizada el 10 de febrero de 2025]. Falta aún un análisis más detallado de la expansión del entramado institucional del arte en España en esta década.



Inauguración del
Guggenheim Bilbao,
1997.

lo más seguro es que mi caso de estudio, *El Corazón de las Tinieblas*, no hubiera vuelto a ser objeto de atención. Hay varias razones por las que elegí centrarme en esta muestra, pero ninguna de ellas tiene que ver con el deseo de que esta pase a la historia como particularmente virtuosa, innovadora o epocal. Si decidí hablar de ella fue porque, en este caso, comenzar a escribir a partir de mi memoria sesgada y confusa planteaba un desafío atractivo. Lo era también hablar desde la (ultra) periferia y desde la condición de coordinadora de exposiciones, una posición ocupada casi siempre por mujeres que cargan con la mayoría del trabajo, pero que rara vez reciben reconocimiento. Esta posición me permitía hablar desde dentro, pero no del todo; hacer uso de un conocimiento privilegiado, pero sin autoridad; escribir haciendo uso de los chismes internos, pero usar la escritura también para reconocer mi propia e incómoda responsabilidad. Escribir así, pensé, podría emborronar cualquier intento de pensar en la exposición como algo que empieza con su inauguración y termina en su clausura, delimitada por una sala de arte, galería o museo, y cuyo significado último ha de buscarse en los límites de ese espacio y, en primera instancia, en la intención curatorial.



Portada de *El Corazón de las Tinieblas* (1899) de Joseph Conrad.

Organizada para coincidir con el centenario de la publicación de la novela homónima de Joseph Conrad, *El Corazón de las Tinieblas* se inauguró en junio del 2002 en el Palacio de la Virreina de Barcelona, quizás el más visible y distintivo edificio colonial de la arquitectura cívica de la ciudad. En paralelo a la muestra se preparó un paquete que incluía una nueva edición de la novela en castellano y catalán reproducida en el catálogo de la exposición, un libro de ensayos sobre la novela y hasta una versión radiofónica de la misma inspirada en la versión de Orson Welles¹¹. Sin embargo, la muestra de la que me gustaría ocuparme no es la «original», la que tuvo lugar en Barcelona, sino la versión de la misma que se produjo durante su itinerancia al Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM) en Las Palmas de Gran Canaria, que se inauguró dos años más tarde, en enero del 2004. Por aquel entonces yo era conservadora del CAAM y trabajé en la exposición, pero no como comisaria, sino como coordinadora, encargada

¹¹ Véase en MARZO, JORGE LUIS y ROIG, MARC (eds.): *Planeta Kurtz: Cien años de El Corazón de las Tinieblas de Joseph Conrad*, Mondadori, Barcelona, 2002, y en BARAGAÑO, TECHU: «Radio 3 recrea 'El corazón de las tinieblas' en el centenario de la novela de Joseph Conrad», *El País*, 8 de julio de 2002, disponible en: https://elpais.com/diario/2002/07/08/radiotv/1026079203_850215.html [Última consulta realizada el 10 de febrero de 2025].

de la producción local. Los comisarios de la muestra, los profesores universitarios Marc Roig y Jorge Luis Marzo, no han vuelto a comisariar juntos, aunque el último ha desarrollado una extensa carrera como comisario que continúa en el presente. Pero tampoco ha sido mi interés por su obra, perfectamente sugestiva, el que me ha llevado a recordar este episodio.

Vista desde el presente, la exposición se revela muy propia del momento y el lugar del que surgió. La programación del Centro de la Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB), inaugurado en 1994, había popularizado un formato expositivo centrado en la «cultura», en el que el arte contemporáneo convivía libremente con cualquier otro tipo de artefacto o documento. Inaugurado con un proyecto que centralizaba la reflexión sobre el contexto urbano¹², su programa expositivo se apoyó durante los primeros años en exposiciones temáticas, con altos valores de producción y un cuidado diseño expositivo. Entre las propuestas centrales de estos años se encuentra una serie de exposiciones que abordaban ciudades bajo la lente literaria de un autor (aquí utilizo el masculino a conciencia), asociado a ellas: *Borges y Buenos Aires*, *Frank Kafka y Praga*, *Las Lisboas de Pessoa*, *El Dublín de James Joyce*... Aunque las referencias a esta serie de exposiciones nunca se hicieron explícitas —y ni siquiera creo que hayan sido referencias conscientes para los comisarios—, al igual que estas, *El Corazón de las Tinieblas* partía de un motivo literario y, al menos en teoría, se organizaba en base a una estructura narrativa: el viaje río arriba de Marlow que da forma a la novela. Diseñada con los espacios —entonces bastante oscuros y cavernosos— de La Virreina en mente, la atmósfera de la muestra cambió sustancialmente en su instalación para el CAAM, un museo diseñado por Francisco Javier Sáenz de Oiza lleno de vanos y espacios diáfanos¹³.

¹² Véase Centre de Cultura Contemporània de Barcelona: *El Mirall de la Ciutat. Memòria 1994, L'any inaugural*, CCCB y Angle Editorial, Barcelona, 1994.

¹³ Es interesante, desde el punto de vista de la historia de las exposiciones en España y la evolución de los perfiles profesionales asociadas a estas, que la llegada de Xavier Manubens como diseñador de la exposición causó no pocas tribulaciones a Luis Sosa, artista e instalador

Sin embargo, la exposición también era propia del momento en un sentido más incómodo. Los comisarios, hombres blancos ambos, trabajaron con un pequeño grupo de artistas, casi todos hombres blancos como ellos, además de con dos artistas africanos: el congolés Tshibumba Kanda-Matulu y el camerunés Bili Bidjocka¹⁴. La intención de recrear la novela de Conrad resultó no solo en un itinerario lineal muy marcado para el visitante, también en una utilización obstinadamente ambivalente de materiales de archivo, algunos mostrando un nivel de violencia extremo, con limitada contextualización o preaviso. Entre ellos se incluían imágenes del Congo durante la era colonial, fotografías sin identificar de personas ahogadas en su intento de alcanzar la costa europea, e incluso una entrevista con Siegfred Muller (el infame «Congo Muller») de 1966, en la que defendía su trabajo como mercenario durante la llamada «crisis del Congo» de 1960-1965 que culminó con el asesinato de Patrice Lumumba y el comienzo de la dictadura de Mobutu. Estas imágenes se expusieron sin prestar particular atención a su efecto retraumatizante. Es posible asumir que su audiencia se imaginaba como blanca y posicionada a una distancia afectiva cómoda de la violencia expuesta.

A veinte años de su presentación, quizás una de las obras que más inquietantes resultan es *Módulo de Atención Personalizada* de Pep Dardanyà. La obra de este antropólogo y artista consistía en ofrecer puestos de trabajo a cuatro personas africanas que hubieran inmigrado a la isla para que, durante el curso de la exposición, trabajaran como «oradoras» en la sala. El propósito era que, sentadas en un «módulo de atención» diseñado para la ocasión, con un mapa de África a sus espaldas, narrasen su viaje a Europa a las visitantes interesadas, contrastándolo con el viaje río arriba de Marlow. Al margen del falso

del Centro Atlántico de Arte Moderno que, hasta entonces, no se había encontrado con esa figura adosada al equipo curatorial.

¹⁴ Es interesante que, en su encarnación en La Virreina, la exposición nombraba a Rita Michael Aifuwa, Asante Williams Kofi, Lokman Olajide y Taiye Otimi como artistas. Estas cuatro personas, sin embargo, habían sido contratadas para participar como oradores en la obra de Pep Dardanyà, *Módulo de atención personalizada*, de la que se habla a continuación.



Vista de Módulo de Atención Personalizada de Pep Dardanyà, CAAM, 2004.
Fotografía: Pep Dardanyà.

paralelismo que la obra podía insinuar entre ambos «viajes», en la obra resonaba la larga tradición de los museos europeos de «exponer» personas colonizadas. Si mi memoria no me falla, que ojalá me fallara porque haría mi silencio cómplice menos evidente, la gerente del museo dio instrucciones de invitar a los oradores a terminar su turno 15 minutos antes de la hora del cierre para que seguridad pudiera hacer su ronda después de su marcha. Como Chinua Achebe había escrito acerca de la novela: «[parecería que] la tragedia comienza cuando las cosas se alejan del lugar que les corresponde»¹⁵.

La pregunta por la posición de la exposición ante la voz de Conrad y lo que podríamos llamar su incómoda ambigüedad respecto a lo que describe —o, por decirlo más precisamente, ante su racismo— no quedaba nunca resuelta. Una película bastante engolada de David Blanco reforzaba la voz del narrador conradiano, con actores leyendo líneas del libro que se intercalaban a lo largo de la muestra para marcar diferentes capítulos que se guiaban fielmente por la novela, excepto que en esta ocasión el barco no partía del Támesis, sino de Barcelona. A pesar de todo, la invocación del Congo Belga no desaparece. De hecho, la bandera

¹⁵ ACHEBE, CHINUA: «An Image of Africa: Racism in Conrad's 'Heart of Darkness」, *Massachusetts Review*, 18, 1977 (traducción propia). Vale la pena tener en cuenta que los comisarios conocían esta lectura de la novela, el célebre ensayo de Achebe que denuncia el racismo que informa la narrativa, y que se incluía en la antología publicada para coincidir con la exposición.



Detalle del recorrido del personaje ficticio Charles Marlow de Londres al Congo como parte de la pieza de Pep Dardanyà.

del Estado Libre del Congo se utilizó como identidad gráfica principal de la exposición en su edición de Barcelona, incluyendo la impresión de camisetas promocionales que, durante una época, yo misma vestí sin reparos (ahora se me encoge el alma de pensar lo). El Kurtz de esta historia se escondía en algún lugar de la antigua colonia española de Guinea Ecuatorial, y así, todas las situaciones coloniales (y África entera) se presentaban como intercambiables.

Canarias, sin embargo, no era Barcelona, y esto se hizo palpablemente evidente durante la breve vida de la exposición. El Tratado de Schengen había entrado en vigor unos pocos años antes, en 1995, comprometiendo a España a «reforzar sus fronteras», lo que se tradujo casi inmediatamente en la militarización de la frontera sur de la Península Ibérica, así como la introducción del SIVE (Sistema Integrado de Vigilancia Exterior) en Algeciras, un complejo engranaje tecnológico diseñado para proporcionar vigilancia constante y en tiempo real de las aguas territoriales españolas¹⁶. Estas medidas tuvieron la consecuencia inmediata de aumentar exponencialmente el número de migrantes que tratarían de llegar a territorio español por una ruta que los llevaría

¹⁶ GODENAU, DIRK.: «Irregular maritime immigration in the Canary Islands: Externalization and communautarisation in the social construction of borders», *Journal of Immigrant & Refugee Studies*, vol. 12, n.º 2, 2014, pp. 123-142.

desde la costa occidental del Sáhara (o incluso desde más lejos aún) a las Islas Canarias, una ruta extremadamente peligrosa que se cobraría cada año miles de víctimas. El número de llegadas registradas por la Guardia Civil en el Archipiélago pasó de 875 en 1999 a 9.875 en 2002, un año después de la implantación del SIVE, el aumento coincide casi exactamente con el descenso de llegadas al Estrecho de Gibraltar¹⁷. La dimensión catastrófica de este cambio de ruta queda registrada en los informes anuales de la organización Caminando Fronteras. El último, publicado en el momento de enviar este texto, nos informa de que, en el primer semestre del 2023, un total de 778 personas perdieron la vida intentando llegar a Canarias¹⁸. Esta catástrofe constante, y constantemente ignorada, se intensifica desde hace más o menos veinte años, es decir, más o menos a la vez que nuestra exposición.

En enero del 2004, el momento de la inauguración de *El Corazón de las Tinieblas* en el CAAM, la playa de las Canteras y el parque de Santa Catalina —las zonas más turísticas de la capital Gran Canaria— se habían ido llenando lentamente de personas llegadas desde África a las costas grancanarias, convirtiéndose *de facto* en un campo de refugiados informal. Con los centros de recepción rebasados en su capacidad y una completa falta de voluntad política para siquiera reconocer su existencia, los inmigrantes —casi todos varones y casi todos adultos— permanecían en un limbo administrativo y el poco apoyo que recibían era de ONGs o vecinos de la zona. Desde unos años antes de la exposición, José Manuel Soria —el exministro hoy conocido sobre todo por su implicación en los infames «papeles de Panamá»—, que había pasado de ser alcalde de Las Palmas a convertirse en presidente del Cabildo de Gran Canaria (institución de la que depende el CAAM) en el momento de la inauguración, se había labrado una reputación mediante una incesante

¹⁷ Véase LÓPEZ-SALA, ANA MARÍA: «Immigration Control and Border Policy in Spain», CSIC, informe preparado para el Institute of Public Affairs, Varsovia, diciembre 2009, disponible aquí: <https://core.ac.uk/download/pdf/3608999.pdf> [Última consulta realizada el 10 de febrero de 2025].

¹⁸ CAMINANDO FRONTERAS: «Monitoring the right to life in the Western Euro-African Border», enero-junio 2023, disponible aquí: <https://caminandofronteras.org/wp-content/uploads/2023/09/Monitoring-Right-To-Life-First-Semester-2023.pdf> [Última consulta realizada el 10 de febrero de 2025].

campaña racista contra la inmigración, consiguiendo incluso celebridad nacional cuando, siendo alcalde, fletó un avión para llevar a Madrid a 200 personas inmigrantes que habían estado pernoctando en el parque de Santa Catalina de Las Palmas de Gran Canaria¹⁹. Todo esto sucedía con una ausencia de cobertura informativa casi completa en los medios de comunicación nacionales e internacionales. En 2004, poco después de la inauguración de la muestra, se establece la Agencia Europea de la Guardia de Fronteras y Costas, que comienza a trabajar al año siguiente, el mismo en que la llamada primera «crisis de los Cayucos» convierte de forma regular al Archipiélago en portada de periódicos.

La situación local resultó ser muy diferente a la que se vivía en Barcelona, algo que se hacía particularmente incómodo dado que los efectos duraderos del colonialismo —que la exposición pretendía visibilizar— resultaban mucho más visibles fuera del recinto expositivo. Sin embargo, la paranoia de las autoridades políticas isleñas respecto a cualquier narrativa alternativa a la idea de una «crisis migratoria» comportó que no tolerasen esta crítica relativamente descafeinada. La primera señal de que algo no iba bien fue una reunión en la que se me preguntó quién se suponía que era Kurtz, a quién representaba. Los comisarios habían diseñado, como parte de la exposición, un reportaje de noticias falso que había sido emitido en la Televisión Canaria, supuestamente denunciando a un empresario canario en Guinea de quien se sospechaba era autor de varias atrocidades. Aparentemente, esto había generado reticencias entre la clase política. Nunca supe a quién pensaban que se refería ese personaje, pero es cierto que, por aquel tiempo, circulaban rumores sobre un prominente hombre de negocios local y sus turbios manejos en Cabo Verde²⁰. Lo siguiente que

¹⁹ Se trataba de un gesto diseñado a partes iguales como propaganda populista y como demanda de fondos a las autoridades centrales. PARDELLAS, JUAN MANUEL: «El alcalde de Las Palmas paga el avión a Madrid de 200 irregulares», *El País*, 31 de octubre de 2001, disponible en: https://elpais.com/diario/2001/10/31/espana/1004482818_850215.html [Última consulta realizada el 10 de febrero de 2025].

²⁰ Desde la aprobación del artículo 27 bis de la Ley 19/1994, las empresas canarias pueden obtener deducciones en la cuota íntegra del Impuesto de Sociedades, por inversiones realizadas en Marruecos, Mauritania, Senegal, Gambia, Guinea Bissau y Cabo Verde. Este artículo regula lo que se

sucedió es que unos mapas de África, parte de la obra de Rogelio López Cuenca, que habían sido enviados a imprenta tras traducir el texto al castellano desde el catalán, sufrieron enormes retrasos sin que nadie fuese capaz de explicar la causa. Llegaron a última hora el día antes de la inauguración, pero, misteriosamente, las Islas Canarias habían desaparecido del mapa de África. Nadie se responsabilizó de lo sucedido: las explicaciones que se extendieron desde el Centro apuntaban a que las Islas Canarias estaban en otra placa tectónica.

El CAAM se había inaugurado en 1990, apenas ocho años después del estatuto de autonomía que estableció por primera vez la estructura administrativa del gobierno de las Islas en época democrática. Los estatutos del CAAM reflejaban este momento, pero se hacían también eco de un momento anterior, reivindicando como lema y misión fundacional la «tricontinentalidad», la idea de que Canarias jugaba un papel excepcional como «foro, punto de encuentro y puente entre los espacios culturales de Europa, América y África» gracias a su situación geográfica y a la larga historia de migración a América²¹. Esta idea había sido central para lo que fue seguramente el acontecimiento cultural más singular de los primeros años de la democracia del Archipiélago: la lectura del «Manifiesto de El Hierro» durante la inauguración de la escultura de Tony Gallardo *Monumento al Campesino*, en la isla de El Hierro, el 5 de septiembre de 1976. El acto, que movilizó a cientos de participantes en su organización, congregó a miles de personas en la isla de El Hierro, entre 2.000 y 4.000 según la fuente, es decir, casi la población total de la isla en 1976. El manifiesto, redactado, entre otros, por Martín Chirino,

conoce como la «Zona Especial Canaria» (ZEC), que permite a las Islas publicitarse como «la mejor fiscalidad de Europa». La ZEC fue aprobada por la Unión Europea en enero del 2000.

²¹ Estatutos del CAAM, punto E, citado en GONZÁLEZ GONZÁLEZ, IDALMY: «Innovación cultural y tricontinentalidad: su diálogo en el origen del Centro Atlántico de Arte Moderno y en la reforma del Estatuto de Autonomía de Canarias», *Anuario de Estudios Atlánticos*, n.º 69, 2023, p. 2. Para un análisis más extendido de cómo la relación con África marcó la política cultural posdemocrática en Canarias, véase OTERO, José: *¿Canarias es África? Análisis y perspectiva cultural de una cuestión abierta*, Universidad de La Laguna, Tenerife, 2019 (tesis doctoral inédita), disponible en: https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/24544/464175_1206710.pdf?sequence=1 [Última consulta realizada el 10 de febrero de 2025].



El Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM).

Manuel y Eugenio Padorno, y Tony y José Luis Gallardo, sería leído en El Hierro por Aurelio Ayala, entonces miembro del Partido Comunista Español (PCE), y se presentaba como un intento de reconciliar la cultura antifranquista, aunando las aspiraciones universalistas del PCE con la identificación de la cultura canaria (o incluso «guanche») como distintivamente africana que había marcado el discurso del Movimiento por la Autodeterminación e Independencia del Archipiélago Canario (MPAIAC) de Antonio Cubillo²². Vale la pena citar los puntos 4 y 5 del manifiesto de la proclama, cuya yuxtaposición ilustra a la perfección la constelación de aspiraciones, no exentas de contradicciones, que venían a plasmarse en la idea de tricontinentalidad:

²² El MPAIAC sería el único grupo político que recurrió a la lucha armada en la época de la Transición, identificándose explícitamente con las luchas anticoloniales africanas, recibiendo apoyo económico y logístico del gobierno de Argelia y la denominación de Territorio No Autónomo (TNA) por la Organisation de l'unité africaine en 1978. Es pertinente también indicar que la Unión Soviética había sido la primera en pedir ante la ONU la denominación de las Islas Canarias como TNA en 1960. Una buena aproximación a este período se encuentra en GARI-MONTLLOR HAYEK, DOMINGO: *Historia de las ideas y de la estrategia política del nacionalismo canario en el siglo XX*, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1993; sobre la historia del MPAIAC. Véase también UTRERA, FRANCISCO: *Canarias, Secreto de Estado. Episodios inéditos de la transición política y militar en las Islas*, Mateos López editores, Madrid, 1996.

4º. Contra el tópico del intimismo, nuestra vocación universal. Contra la pretensión de cosmopolitismo, nuestra raíz popular. Contra la acusación de aislamiento, nuestra solidaridad continental.

5º. Canarias está a cien kilómetros de África. La existencia del canario-americano es un hecho histórico de gran significación. La presencia de África y América en Canarias es evidente²³.

El primer director del CAAM, el escultor Martín Chirino, no solo aparecería como uno de los signatarios del «Manifiesto de El Hierro», sino que poco después, en noviembre del mismo año, Chirino inauguraría la exposición *Afrocán. Política y Arte* en la galería Juana Mordó de Madrid, donde se firmaría —en un contexto radicalmente diferente al de El Hierro— el «Documento Afrocán», defendiendo la identidad africana de Canarias y la solidaridad con el pueblo saharaui²⁴. Quizás la más sonada reacción a este pronunciamiento fue la firmada por Carlos Pinto y los hermanos Antonio y Octavio Zaya²⁵. Este último se convertiría, tras el fallecimiento de su hermano Antonio, en editor de la revista *Atlántica*, dependiente del CAAM, que sirvió también de incubadora de algunas de sus exposiciones más interesantes, introdujo el debate poscolonial en el campo artístico español y constituyó, sin lugar a duda, el proyecto de mayor proyección internacional del museo hasta el día de hoy.

²³ El «Manifiesto de El Hierro» está disponible en: <https://www.gevic.net/complementos.php?id=42> [Última consulta realizada el 10 de febrero de 2025].

²⁴ Este acontecimiento ha recibido recientemente atención como parte de la exposición *Crónicas de un discurso. La Galería Juana Mordó en el arte posfranquista*, organizada en el MNCARS por los alumnos del máster universitario en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual de la UAM, la UCM y el propio museo, y expuesta entre el 24 de junio y el 28 de octubre del 2022. Véase más información de la exposición en: <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/galeria-juana-mordó> [Última consulta realizada el 10 de febrero de 2025]. Un excelente análisis del papel jugado por la idea de África en este período aparece en SANTA ANA, MARIANO DE: «El espejo negro», *Acta. Revista de pensamiento artístico contemporáneo*, 2005, pp. 28-45.

²⁵ En la columna «La Liebre Marceña» del *Diario de Avisos*, citado en F. CASTRO MORALES, F.; PERALTA SIERRA, Y. y QUESADA ACOSTA, A. M.: *Historia Cultural del Arte en Canarias v. VIII. Tradición y Experimentación Plásticas. Dinámicas Artísticas 1939-2000*, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Santa Cruz de Tenerife, 2008, p. 150.

El espectro de la tricontinentalidad es necesario para entender el contexto en el que *El Corazón de las Tinieblas* llegó a Gran Canaria, apenas dos años después de la jubilación y destitución de Martín Chirino, en un momento en el que el museo —entonces bajo la dirección de Francisco Franck González— se planteaba abandonar esa hoja de ruta fundacional. La página web del propio CAAM indica, hoy en día, que la idea de tricontinentalidad «fue rebasada por la incorporación de miradas que provenían ya de un mundo globalizado»²⁶. Unas miradas que parecen haberse quedado atascadas en la fantasía de ese «mundo sin fronteras» del capitalismo global que Kenichi Ohmae había anunciado a finales de los noventa.

A pesar de todo, el CAAM inauguró *El Corazón de las Tinieblas*, una de las exposiciones de producción más costosa que el museo había asumido. Misteriosamente, sin embargo, la fecha de clausura se retiró de todo el material de promoción, incluido el catálogo. Pocos días después de su inauguración, el museo decidió clausurarla, supuestamente para permitir la acogida de una exposición monográfica de Manolo Millares (el artista que, más que ningún otro, había minado el repositorio iconográfico guanche en su práctica pictórica). Tras este episodio, decidí marcharme del museo. Mientras hacía las maletas y organizaba mi mudanza, la ciudad de Las Palmas celebraba sus famosos carnavales. El tema elegido para ese año fue *Memorias de África*.

²⁶ Véase la página web oficial del CAAM: <https://caam.net/el-caam/historia/> [Última consulta realizada el 10 de febrero de 2025].