

Giuliana Borea, editora

Arte y Antropología

ESTUDIOS, ENCUENTROS Y NUEVOS HORIZONTES

Capítulo 37



BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ
Centro Bibliográfico Nacional

306.47 Arte y antropología : estudios, encuentros y nuevos horizontes / Giuliana Borea, editora.--
A 1a ed.-- Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2017 (Lima: Tarea
Asociación Gráfica Educativa).
457 p.: il. (algunas col.), mapas, retrs.; 24 cm.

Incluye bibliografías.
D.L. 2017-01193
ISBN 978-612-317-227-5

1. Arte y antropología - Perú - Ensayos, conferencias, etc. 2. Arte y sociedad - Perú 3. Arte y política
- Perú 4. Antropología visual - Perú 5. Etnología - Metodología 6. Arte peruano - Siglo XXI 7. Arte
popular - Perú - Siglo XXI I. Borea Labarthe, Giuliana II. Pontificia Universidad Católica del Perú

BNP: 2017-0586

Arte y antropología
Estudios, encuentros y nuevos horizontes
Giuliana Borea, editora

© Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2017
Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú
feditor@pucp.edu.pe
www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

Diseño, diagramación, corrección de estilo
y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Imagen de portada: Juan Salas Carreño, «Forma y contenido», 2009

Primera edición: febrero de 2017
Tiraje: 500 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente,
sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2017-01193
ISBN: 978-612-317-227-5
Registro del Proyecto Editorial: 31501361700117

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa
Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

**«ARTEFACTOS DE HISTORIA», ARTEFACTOS DE RELACIÓN:
CIMARRONAJES, BRICOLAJES Y CANIBALISMOS ESTÉTICOS
EN LA MARTINICA CONTEMPORÁNEA¹**

Magdalena Sophia Toledo

Las obras de tres artistas plásticos martinicanos, Victor Anicet, René Louise y Christian Bertin, son el punto de partida para una reflexión sobre la agencia de objetos artísticos en el proceso de construcción de una identidad cultural martinicana y de distintas miradas sobre la Martinica contemporánea. Durante la investigación de terreno, acompañé el recorrido sugerido por los artistas a través de sus obras, buscando comprender de qué modo decidieron «hacer cultura martinicana» a través de artefactos e identificar cuáles artefactos fueron considerados simbólicamente relevantes en ese proceso. Así, Victor Anicet, en su serie *Trays*, pone en relación artefactos constituyentes de la historia martinicana, tales como bandejas ceremoniales hindús, tejidos africanos y reproducciones de cerámicas amerindias, sobreponiendo historicidades y, según el artista, canibalizando estos elementos con el fin de «crear su propia cosmogonía». René Louise concibe la creación artística como una forma de «cimarronaje intelectual» y se autodefine como un «artista chamán», comparando su proceso de creación a un ritual tanto en relación al proceso de aprendizaje, como a los efectos generados por los artefactos producidos, en el propio artista y en el público. Christian Bertin, por su parte, realiza en su trabajo una bricolaje de artefactos centrales en la historia y en el imaginario martinicanos, como el machete de corte de caña de azúcar, y ofrece una mirada sobre la Martinica contemporánea en la cual emergen historicidades paralelas, como la esclavitud, el periodo de formación de las periferias en la capital de la isla y las ambigüedades de la relación con la metrópoli París

¹ Agradezco a Alexis Cortés por la revisión del texto, aunque los eventuales errores son de mi responsabilidad.

en el contexto poscolonial. Así, reflexionaré sobre la creación performática de estos artefactos, en la cual «artefactos de historia» (Strathern, 1990), conceptos y experiencias son transformados en objetos artísticos dotados de múltiples agencias.

Para el ceramista y artista plástico Victor Anicet (Marigot, 1938), la idea de *restitución* de fragmentos de la cultura y de la historia martinicanas, olvidados u ocultados, es lo que mueve su creación artística, y está presente desde su primera exposición en 1970, sobre el tema de la memoria de la esclavitud en Martinica. Después de esa primera exposición, el artista inició un trabajo que considera de restitución de la memoria indígena, raramente evocada como parte constitutiva de la *identidad martinicana*, dado que los pueblos originarios de la isla fueron exterminados definitivamente en 1660, tras la llegada de los franceses, en 1635.

Sin embargo, para el artista, la presencia indígena en la isla sobrevivió en artefactos utilizados como cestos de mimbres y embarcaciones como piraguas, y, además, se encuentra presente, aunque no visible, bajo la tierra de la isla. Esa certeza fue para él una verdadera revelación, cuando, en su infancia, en los años cuarenta, ayudó a un padre recién llegado, arqueólogo diletante, en sus excavaciones. En las excavaciones arqueológicas realizadas por el padre Pinchon —consideradas las primeras de la isla— se encontraron innumerables fragmentos y objetos de cerámica *arawac*, que hoy forman parte del acervo del Museo departamental de arqueología precolombina y de prehistoria de la Martinica, en la capital Fort-de-France.

El descubrimiento de la presencia amerindia en la isla se da, pues, a partir de esos fragmentos de cerámica, que serán la puerta de entrada para investigaciones estéticas más profundas en la edad adulta. El tema de la cultura amerindia aparecerá en sus pinturas subsecuentes, en las cuales reproducirá signos encontrados en los fragmentos de cerámica, hasta que, posteriormente, el artista empezará a producir piezas de cerámica, inspiradas en las amerindias.

Pero es en *Restitution*, serie de obras a las que se refiere como *trays*, en donde sintetiza de manera más ejemplar sus investigaciones estéticas sobre los elementos que considera constitutivos de la identidad martinicana.

Los *trays* producidos por Anicet hacen referencia a las bandejas de uso ceremonial traídas por los indios que llegaron a Martinica para trabajar en las plantaciones de caña de azúcar, tras la abolición de la esclavitud en 1848, que eran utilizadas para la realización de ofrendas religiosas.

En su obra, son presentados en posición vertical y sirven de soporte para los más diversos artefactos, que, según el artista, sirvieron para la relación entre amerindios y europeos, europeos y africanos, criollos e indios: espejos, perlas, tejidos africanos, semillas de cacao, además de pequeñas esculturas en cerámica creadas a partir de modelajes zoomórficas y antropomórficas encontradas en las cerámicas *arawac*.

Para el artista, la utilización de esos objetos en la creación de los *trays* es una forma de canibalizar estos artefactos, servirse de ellos y darles otros sentidos, lo que llevó el escritor y filósofo martinicano Edouard Glissant a definir como «canibalismo estético» su trabajo en *Restitution*.

Para Anicet, además de un acto de canibalización creativo (que no deja de ser, también, una continuidad a los actos de apropiación e incorporación creativa realizados, a lo largo de la propia historia martinicana, de los mismos elementos presentes en la obra), hacer los *trays* es también un modo de reescritura de la propia historia martinicana, marcada por silencios, vacíos y omisiones:

El *tray* es abierto como si fuera una ventana. Y, al mirarlo, adentramos en esta ventana. Al fondo del *tray* hay un tejido. Es un tejido africano, hecho a mano, tradicional. Porque al fondo, para mí, está África, que está simbolizada por este tejido. Sobre el tejido africano, yo canibalizo signos africanos con signos amerindios. Los signos que yo encuentro sobre las cerámicas amerindias, yo también los canibalizo. Y cuando yo vuelvo para ellos, creo otros signos. Yo hago una cosmogonía. Mi propia cosmogonía. Yo tomo su energía².

Además, la idea de creación de una cosmogonía propia es particularmente significativa en la Martinica (tanto como en el Caribe en general), teniendo en cuenta su propia heterogeneidad constitutiva —como bien señaló Trouillot, marcada, entre otros, «por el genocidio de los pueblos originarios y la migración forzada de africanos esclavizados»³ (1992, p. 20)—, lo que convierte el tema de los «orígenes», por definición, en un campo discursivo a ser permanentemente disputado y construido. Este estuvo presente en la reflexión de innumerables intelectuales y artistas, desde el movimiento de la *negritud* iniciado en París en los años treinta (del cual el poeta martinicano Aimé Césaire fue uno de los principales exponentes) hasta los debates promovidos por los autores de la *créolité* a partir de los años ochenta en el campo literario martinicano⁴.

Particularmente sensible es el tema de cómo construir e integrar la memoria de la esclavitud, que, al mismo tiempo, está en la base de constitución de la propia sociedad martinicana. En ese campo, uno de los tópicos más interesantes se relaciona con cómo establecer un debate sobre «identidad» en una sociedad constituida por pueblos «no autóctonos» que, además, por la situación misma de violencia y despersonalización en la cual llegaron a la isla, tienen motivos de sobra (que se desdobl原因 en miles

² Victor Anicet, entrevista realizada el 17 de mayo de 2012.

³ Esta, como todas las otras citas, son traducciones propias.

⁴ Que culminaron con la publicación, en 1989, del manifiesto «Éloge de la créolité», de los autores Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant.

de complejidades contemporáneas) a «reclamar el derecho a la opacidad» (Glissant, 1997, p. 14). El mismo autor (1997, 1990), en respuesta al dilema —creado por el «universal de la transparencia impuesto por Occidente» (1997, p. 14)— sugiere que, más allá de una búsqueda por los orígenes basada en una noción de identidad fija —cuyo ejemplo por excelencia, en el caso martinicano, sería la búsqueda por los orígenes africanos del pueblo martinicano promovida por el movimiento de la *negritud*— se debe considerar la relación como el elemento que sería la marca constitutiva, e instituyente, del pueblo martinicano: relación que se constituyó inicialmente en el navío negrego, a partir del dolor de la travesía atlántica y del progresivo y necesario olvido. En el desplazamiento producido por ese hecho histórico, aún más que la tierra, es el océano el que guarda esta memoria de la relación —y de ahí viene también la elección del color azul por el artista, azul que evoca el dolor de la travesía, azul de tristeza innombrable, *blues*—.

Si el navío se constituyó como el primer *locus* de creación de nuevas alianzas e identidades, estas se fortalecieron y diversificaron en las plantaciones, de modo que la relación, tal como la propone Glissant, posee un sentido rizomático, y es a partir de esta clave rizomática que el autor piensa la cuestión antillana, en la cual las relaciones que se establecen son al mismo tiempo instauradoras de nuevas relaciones.

Desde esa perspectiva, el *tray* es elegido por Anicet como *signo de relación* (Glissant, 1997, p. 41) por excelencia: estas bandejas, que inicialmente poseían una función religiosa, siendo utilizadas por los indios trabajadores de las plantaciones como bandeja para ofrendas a sus deidades en sus ceremonias, paulatinamente fueron resignificadas por los habitantes de las plantaciones, que les dieron usos cotidianos, transformándolas en recipientes para transporte de caña de azúcar y otros objetos, cuna para los bebés en las plantaciones mientras sus madres trabajaban, y, posteriormente, en las ciudades, en bandejas donde vendedores exponían sus frutas y legumbres. De ese modo, en sus variados usos a lo largo de la historia, el *tray* condensa la experiencia de los indios, africanos y *créoles* trabajadores de las plantaciones.

Además, la elección del *tray* como soporte de la obra remete a una interpretación del artista de las propias condiciones materiales en las que llegaron los indios en 1848, tras la abolición de la esclavitud, en comparación a los primeros africanos que llegaron a la isla. Para Anicet, la gran diferencia de los indios en relación con los africanos, es que aquellos, por no llegar en la condición de esclavos, pudieron traer consigo artefactos de su cultura. O, es posible pensar, pudieron portar sus culturas a través de artefactos, lo que contrasta con la experiencia de los primeros africanos. Desde ese punto de vista, la cultura, en la reflexión sugerida por la obra del artista, parece ser no solo representada por el artefacto *tray*: ella misma es un artefacto que los indios pudieron traer con ellos en el navío. Es porque traían consigo su cultura, y

artefactos de cultura —entendidos también como «artefactos de historia» (Strathern, 1990)— que, al llegar, pudieron inmediatamente establecer relaciones: los múltiples usos del *tray*, rápidamente incorporado a la vida cotidiana de la habitación, funcionan, de esta forma, como una imagen-síntesis. Extendiendo esa imagen, los indios pudieron traer su cultura «entera», contrastando con la cultura en fragmentos de los africanos recién llegados (también ellos, moral y psicológicamente fragmentados), y con los fragmentos de cultura amerindia que restaron tras la llegada de los franceses.

Especie de objeto-síntesis de múltiples apropiaciones, el *tray* puede ser considerado un artefacto de relación por excelencia, y tiene su sentido de relación ampliado en la obra de Anicet. En la serie *Restitution*, que podemos considerar una alegoría de la creación de la cultura martinicana, el artista no solamente utiliza como soporte este artefacto que es, en sí mismo, signo de relaciones, como, en su interior, conecta otros artefactos de relación, tales como amuletos indígenas, semillas y hojas nativas, perlas, espejos, tejidos, instaurando, a modo de un demiurgo, la creación de un universo martinicano, reconstituido por nuevas relaciones entre objetos resignificados en el interior del mismo *tray*.

Además, al ponerlo en la posición vertical —retirándolo, pues, de la posición horizontal que permite sus usos cotidianos—, el artista tiene la intención de restituirle a los indios la función sagrada, que, según él, fue desvirtuada en las distintas apropiaciones realizadas a lo largo de la historia martinicana. De modo similar, colocar reproducciones de amuletos amerindios en sus obras sirve para restituirles su función ritual, envilecida por los europeos en su menosprecio e ignorancia sobre el sentido de esos artefactos. Así, al «hacer su propia cosmogonía», el artista busca, en el arte, una forma de restituir la potencia de esos artefactos.

De ese modo, podemos considerar que los *trays* de Anicet se revelan, en el sentido apuntado por Gell en «*Vogel's net*» (1996), un «vehículo de intencionalidades complejas», que, reforzado por el uso de artefactos históricos, tanto en el soporte de la obra como en su interior, direcciona la mirada del espectador para las intencionalidades complejas presentes en los propios artefactos. Al transformarlos en *obras de arte contemporánea*, el artista produce una reflexión sobre la red de significados incorporada en los usos múltiples y creativos del *tray* en las plantaciones, o la potencia mágica contenida en un amuleto amerindio, revelando la complejidad de modos no occidentales de creativities.

La utilización de objetos sagrados en la creación artística es aún más frecuente en la obra de René Louise (Fort-de-France, 1949), al punto de definirse como un «artista chamán», comparando su propio proceso de creación con un ritual, tanto en relación al proceso de aprendizaje, como a los efectos generados por los artefactos producidos, en el propio artista y en el público.

La creación de sus obras —cuadros y performances— es parte de un proceso de vivencia espiritual en el cual el artista crea en un estado de trance, incluso evocando divinidades —en general del panteón vudú— a través de dibujos u objetos, sea en sus cuadros, instalaciones o performances.

Sus performances normalmente ocurren al aire libre, en lugares como la playa, la selva o la orilla de un río, de modo similar a los rituales religiosos que pretende evocar. Cito al artista: «Me voy hasta un lugar específico y pido para que un espíritu me habite. Después, yo sigo». Esta forma de expresión de espiritualidad no es influida por una religión en particular, puesto que el artista hace un bricolaje de elementos de diversas religiones (no occidentales) en sus performances, en las cuales se pueden observar símbolos de deidades del vudú, máscaras africanas, símbolos chamánicos o piedras semipreciosas, consideradas fuentes de poder o transcendencia. Como explica al hablar de su performance *Hommage aux ancêtres*, su búsqueda es realizar una síntesis en la cual pueda evocar los pueblos amerindios, africanos e indios que constituyeron al pueblo martinicano, evidenciando, sobre todo, sus rituales religiosos a través de sus símbolos. Pero esa incorporación de símbolos produce también efectos en el artista, que deliberadamente mezcla en su hacer artístico, tanto cuanto en su discurso estético, las fronteras entre lo espiritual y lo artístico.

Presente en su obra, como también en su reflexión sobre los elementos constituyentes de la identidad martinicana, encontramos innumerables obras que tienen como centro el personaje del negro cimarrón (*Nègre marron*), clave en el imaginario caribeño. En América, bien como en el Caribe, estos esclavos que se escaparon de las plantaciones, y en algunos casos formaron sociedades autónomas, fueron protagonistas de episodios de resistencia contra la esclavitud, bien como de organización de rebeliones contra el régimen colonial.

Para Louise, la imagen del negro cimarrón sintetiza la resistencia colonial, y por esto toma el fenómeno del cimarronaje como punto de partida para la elaboración de una teoría estética, expresa en su «manifiesto del cimarronaje moderno». En el contexto semicolonial martinicano, el artista considera el arte como una forma metafórica de cimarronaje.

Es lo que podemos observar en la obra «*Voyage Triangulaire*», que hace referencia a los navíos negreros y a la travesía atlántica de africanos esclavizados, presentada en conjunto con la instalación «*Hommage a Ogun et a les ancêtres africains*», elaborada especialmente para la exposición «Agora Mundo», realizada en París en la *Cité internationale des Arts* en 2013. Esa última, colocada delante de «*Voyage Traingulaire*», es similar a lo que en el candomblé de Brasil se denomina un *ebó*, que es una ofrenda a una deidad (*orixá*) con la intención de producir un determinado efecto sobre una persona o situación. «*Hommage a Ogun et a les ancêtres africains*» tiene como soporte

una bandeja de fondo negro sobre el cual están pintados, de modo estilizado, en rojo, *vévés* —dibujos utilizados para evocar y representar deidades del vudú— que remiten a *Ogun Ferraille*, uno de los oguns del panteón vudú, y, además, líder de la falange de los soldados *oguns*, que «simbolizan en primer lugar el espíritu de la resistencia belicosa que, en el mito nacionalista haitiano, dominó la historia del país de los rebeldes esclavos y bandos de cimarrones del siglo dieciocho» (Burton, 1997, p. 250). En el centro de la obra, un caimán, también pintado de rojo y atado con un cordón, trae atado a su boca un ejemplar del *Code Noir*. Sapos o lagartos con la boca atada son enterrados en Martinica en los rituales de *quimbois*, con la intención de producir una determinada eficacia, constituyéndose como una práctica utilizada ya en las plantaciones por los antiguos esclavos contra sus señores. Por su parte, el *Code Noir*, instrumento jurídico creado en 1635 en la Francia colonial que regulaba la vida y las relaciones entre esclavos y libres en las colonias francesas, aparece en la obra manipulado como en un hechizo⁵. Sugiriendo la producción de un hechizo contra el imperio colonial francés similar a aquellos producidos por los esclavos contra sus señores en la época colonial, Louise busca también reflexionar sobre la situación de semicolonialidad vivida en la Martinica contemporánea.

De ese modo, en tanto el propio artista sugiere la intervención de múltiples agencias en el proceso de elaboración de sus obras, podemos también interrogarnos sobre su estatuto, una vez que son producidas a partir de un proceso de creación en el cual, muchas veces, la evocación de divinidades y el trance están presentes. Sus propias obras pueden ser vistas como índices, en los términos de Gell (1998) de esas múltiples agencias, que operan a través del artista-chamán. Al mismo tiempo, es en el recorrido mágico-religioso de su producción, que Louise evoca lo que considera las raíces más profundas de la identidad martinicana, vivenciando, a través de los artefactos producidos, una forma específica de narrativa de la historia martinicana, que el artista, al reflexionar sobre su propia creación, denominó «cimarronaje intelectual».

Christian Bertin (Fort-de-France, 1952), igualmente, realiza en su trabajo una reflexión sobre la Martinica contemporánea en la cual emergen historicidades paralelas, como la esclavitud, el periodo de formación de las periferias en la capital de la isla y las ambigüedades de la relación con la metrópoli París en el contexto poscolonial. Es sus obras, realiza un trabajo de bricolaje de artefactos centrales en la historia y en el imaginario martinicanos, como el machete de corte de caña de azúcar y materiales contemporáneos diversos, como cubas metálicas que sirvieron para el transporte

⁵ Particularmente en relación con el vudú, Hurbon (1975) señala las severas interdicciones que el *Code Noir* infligía a sus practicantes. El autor relaciona la práctica del vudú al cimarronaje y acentúa su papel central en la Revolución Haitiana, con lo cual demuestra, así como otros autores (entre ellos, James, 1989), el papel de la resistencia ejercido por el vudú en Saint-Domingue contra el imperio colonial francés.

de combustible de las multinacionales, y fueron largamente utilizadas en las construcciones de las casas de la periferia de la capital martinicana en sus años de formación. El propio atelier del artista —que creció en Trénelle, uno de los barrios periféricos más emblemáticos de la capital Fort-de-France— fue construido del mismo modo que las casas de su barrio de infancia, utilizando la técnica de bricolaje de materiales diversos, tales como hierro, pedazos de madera, placas de aluminio, ventanas y partes de muebles recuperados y en modificación permanente; y es concebido como una obra de arte en proceso.

En el mismo atelier, sus obras se mezclan con objetos personales y con una enorme cantidad de materiales recogidos por el artista, que servirán para creaciones futuras: toneles, pedazos de hierro y madera, capós de automóviles, chatarras, ropas usadas, semillas y plantas.

En sus esculturas e instalaciones, materiales aparentemente diversos como chatarras y elementos naturales son colocados en relación con el proceso de bricolaje. Bertin aproxima esos universos supuestamente distintos, recreando un microcosmo de la Martinica contemporánea, en el cual autopistas que abrigan hipermercados de grandes redes francesas se imponen en medio a paisajes de mar y floresta; una profusión de automóviles y embotellamientos contrasta con el ambiente rural de la mayoría de las comunas; barrios populares exhiben, en sus calles angostas, casas precarias que dividen el espacio con los autos relativamente nuevos de sus moradores (e incluso con autos abandonados), de modo tal que se forma un paisaje urbano que mezcla trazos de barrio popular caribeño con las facilidades de acceso de los habitantes a determinados bienes de consumo, recordándole al extranjero que se está en Francia⁶. De ese modo, al recoger los materiales que encuentra a su alrededor en el paisaje martinicano y transformarlos en soporte para sus cuadros e instalaciones, el artista revela un ambiente híbrido, alegórico, por un lado, del modo de constitución de la modernidad caribeña, y bien representativo, por otro, del proyecto de modernización francés en las Antillas.

Un elemento central en el trabajo de Bertin es el machete utilizado en el corte de la caña de azúcar (*coutelas*). En una de sus instalaciones, «*Mis a table, coutelas blessé*», los machetes son alineados sobre una superficie y enlazados con un tejido de algodón grueso pintado de rojo. Bertin señala que «el machete para corte de caña de azúcar es una herramienta no solamente de la Martinica, sino de todo país colonizado», y hace hincapié al decir que los machetes que utiliza en sus obras fueron todos usados anteriormente poseyendo «una historia por detrás». Es a través del machete que el artista evoca uno de los temas centrales en su trabajo: el periodo de la esclavitud en la Martinica.

⁶ No nos olvidemos de que Martinica es un departamento de Francia.

Remitiendo al mismo tiempo al trabajo esclavo (en tanto herramienta utilizada en el corte de la caña de azúcar), a la revuelta de los cimarrones (en tanto arma) y a la subsistencia (una vez que también era el instrumento que utilizaban los esclavos para recoger sus propios alimentos en el campo), el machete condensa en un único artefacto la experiencia histórica del sistema de plantación en la Martinica, en sus dinámicas y ambigüedades. Podríamos hacer aquí un paralelo con el análisis de Strathern (1990), de «imágenes que incorporan historias en sí mismas», o «contienen eventos» (1990, p. 157) y extenderlo a este artefacto.

Además, podemos considerar que el artista, más allá del uso del machete en tanto que *artefacto que contiene eventos*, hace uso del propio evento de la experiencia histórica de la esclavitud y lo transforma en un artefacto de tipo «obra de arte». En el uso de esos eventos como artefactos —que, a su vez, producen nuevos artefactos— Bertin cuida los cuerpos heridos de los machetes con cataplasmas, del mismo modo que los hechiceros martinicanos.

A partir de esos ejemplos, en los cuales busqué reflexionar sobre la creación performática de estos artefactos, en el que «artefactos de historia» (Strathern, 1990), conceptos y experiencias son transformados en objetos artísticos dotados de múltiples agencias, creo que podemos, igualmente, observar el modo particular en el que estos artistas «hacen cultura martinicana» a través de artefactos. Al mismo tiempo, es en el acto de hacer estos artefactos que se crean como martinicanos y artistas.

BIBLIOGRAFÍA

- Bernabé, Jean, Patrick Chamoiseau & Raphaël Confiant (1993). *Éloge de la créolité*. París: Gallimard.
- Burton, Richard D. E. (1997). *Afro-Creole: Power, Opposition and Play in the Caribbean*. Ítaca y Londres: Cornell University Press.
- Burton, Richard D. E. (2006). France. Premier Code noir (1685); Second Code noir (1724). En *Le Code Noir et autres textes de lois sur l'esclavage*. Saint-Maur-des-Fossés: Éditions Sépia.
- Gell, Alfred (1996). Vogel's net: Traps as artworks and artworks as traps. *Journal of Material Culture*, 1, 15-38.
- Gell, Alfred (1998). *Art and Agency: an Anthropological Theory*. Oxford, Nueva York: Oxford University Press.
- Glissant, Édouard (1990). *Poétique de la Relation: Poétique III*. París: Gallimard.
- Glissant, Édouard (1997). *Le discours antillais*. París: Gallimard.
- Hurbon, Laënc (1975). *Le culte du vaudou*. París: Les Éditions Buchet/Chastel.

- James, C. L. R. (1989). *The Black Jacobins: Toussaint L'Ouverture and The San Domingo Revolution*. Nueva York: Vintage Books.
- Louise, René (2006). *Manifeste du Marronisme Moderne*. Case-Pilote: Lafontaine.
- Strathern, Marilyn (1990). Artifacts of history: Events and the interpretation of images. En Jukka Siikala (ed.), *Culture and history in the Pacific*, pp. 25-44. Helsinki: Finnish Anthropological Society.
- Trouillot, Michel-Rolph (1992). The Caribbean Region: An Open Frontier in Anthropological Theory. *Annual Review of Anthropology*, 21, 19-42.