

Indétermination raciale et art afro-latino-américain : le cas d'Antonio Argudín Chon

Cary Aileen García Yero

Antonio Argudín Chon était un peintre et sculpteur cubain qui contribua régulièrement à la scène des arts visuels de La Havane dans les années 1940-1960. Il exposait dans les centres d'art les plus importants de la nation et ses œuvres furent sélectionnées pour faire partie des manifestations les plus prestigieuses de l'époque, tels que les Expositions Nacionales, organisées par le Ministère de l'Éducation.¹ Malgré l'ampleur de l'œuvre, Argudín Chon a été largement oublié.² La seule institution qui abrite certaines de ses peintures se trouve très loin de son pays d'origine : dans Bromer Art Collection, en Suisse. Les conservateurs de Bromer dénichèrent des œuvres d'Argudín Chon par hasard en 2016, en visitant le dépôt de Roniel Fernández, un collectionneur d'art cubain dont le père était un ami d'Argudín Chon. Dix-neuf toiles y avaient été stockées, puis oubliées des années durant.³

Argudín Chon a créé un langage visuel unique, basé sur une combinaison de styles cubiste et pointilliste, utilisant une large palette de couleurs. Il associait souvent des rouges, des bleus, des verts et des jaunes vifs, qu'il disposait en formes circulaires ou incurvées tendant ainsi à créer un « effet de vague » autour des figures qu'il représentait, chaque vague itérée renfermant une couleur contrastée différente. Cet effet de vague a marqué nombre de ses œuvres, leur conférant sens et puissance. Sur le plan thématique, ses peintures révèlent une profonde préoccupation pour les questions de race et de nation. Elles représentent la négritude, le métissage ou la vie de la classe ouvrière, et embrassent les questions d'intégration (le terme le plus couramment utilisé par les communautés afro-cubaines de l'époque pour demander leur inclusion dans la vie de la nation) et d'égalité raciale.⁴ Une grande partie de sa production pourrait être, selon moi, classée comme suit : 1) Des peintures abordant la thématique noire, à travers la représentation de personnes de couleur. 2) Des peintures manifestant des idéaux d'harmonie raciale, y compris des notions de fraternité raciale, à savoir l'idéologie controversée qui sous-tend la vie politique et sociale cubaine depuis la fin du XIX^e siècle, selon laquelle les Cubains noirs et blancs sont unis en tant que membres égaux de la nation.⁵

1 Voir les catalogues de la IV^e Exposición Nacional de Pintura, Escultura y Grabado, et du VI^e Salón Nacional de Pintura y Escultura, Capitolio Nacional. Archives du Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba (MNBA) Boîtes à catalogues, années 1950-1953

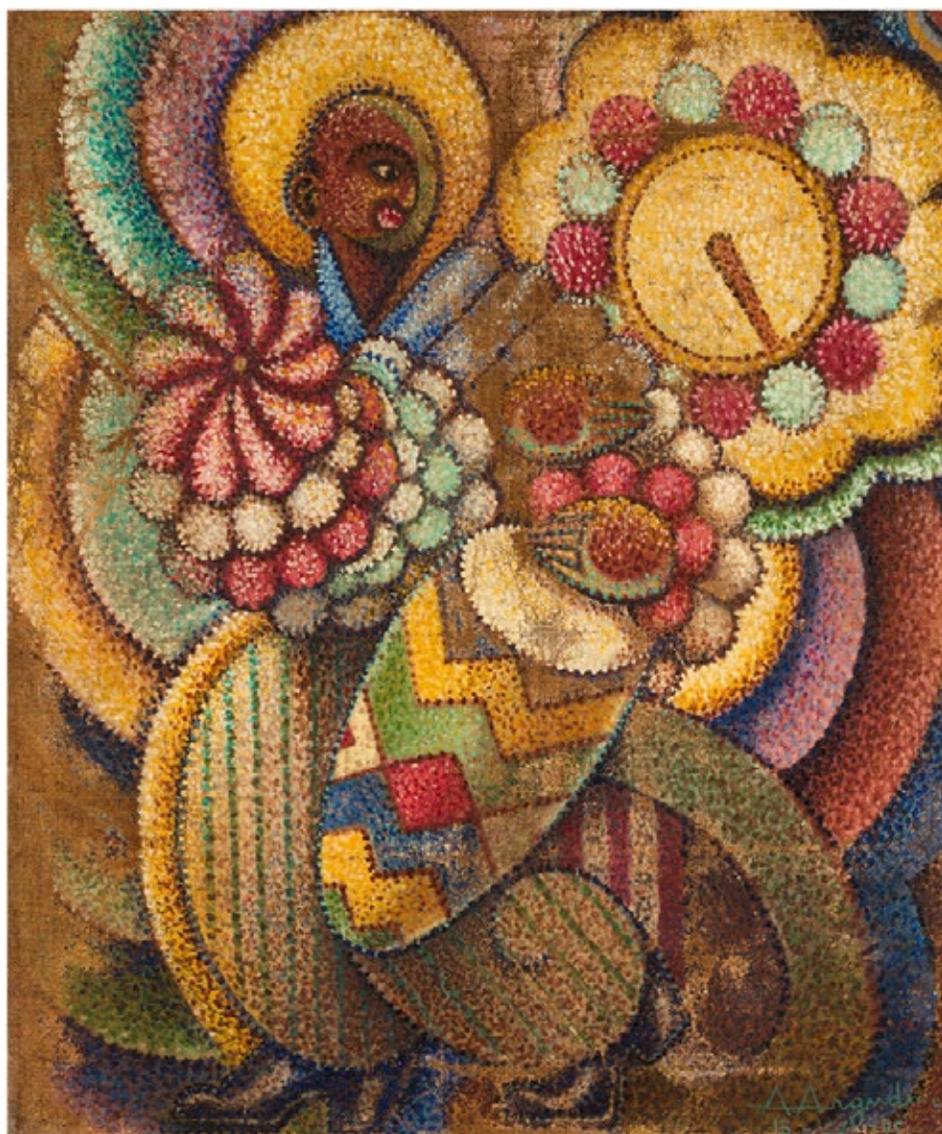
2 Veiga mentionne certaines des expositions auxquelles Argudín Chon a participé et les titres de certaines œuvres (José Veigas 2004). Il existe également une page dans EcuRed qui reprend les informations fournies par Veigas. https://www.ecured.cu/Antonio_Argud%C3%ADn_Chon. Dernière consultation le 31 janvier 2022.

3 <https://www.galeriebromer.com/en/cubism-futurism-pointillism-antonio-argudin-and-cuban-avant-garde>. Consulté en décembre 2020. Je remercie la Bromer Art Collection pour son soutien à cette recherche. Toutes les images de peintures d'Argudín Chon présentées m'ont été fournies la Bromer Art Collection.

4 Voir la presse afro-cubaine des années 1940-1950, comme les revues *Nuevos Rumbos*, *Amanecer* et *Atenas*.

5 Les chercheurs ont expliqué comment les idéologies d'harmonie raciale fonctionnaient de manière ambiguë, car elles pouvaient être exploitées par différents secteurs de la société pour faire valoir que l'égalité raciale avait été atteinte et ainsi faire taire le racisme en contribuant à perpétuer l'inégalité raciale. En même temps, l'idéal d'harmonie raciale pouvait être invoqué par les descendants d'Africains et d'autres groupes antiracistes pour exiger de l'État qu'il dénonce le racisme d'une société qui promettait l'égalité raciale sans pour autant la mettre en œuvre. Comme l'ont montré des chercheurs tels qu'Alejandro de la Fuente, Paulina Alberto et d'autres, ces idéologies ont joué un rôle-clé dans l'activisme antiraciste des descendants d'Africains dans toute l'Amérique latine au cours de la période couverte par cette étude. Voir de la Fuente 2001 ; Alberto 2011.

Ce langage visuel particulier a servi de base à nombre de ses représentations de problèmes raciaux. Prenons par exemple *Le Musicien* (1951, ill. 1), où il présente un *rumbero* noir jouant de la conga. Le *musicien* participe probablement à un *carnaval* ou à une manifestation collective de ce genre, car les ornements de ses vêtements donnent à penser qu'il fait partie d'un spectacle organisé et non d'une danse communautaire improvisée (observez la chemise aux manches à volants, typique des spectacles professionnels de rumba, ainsi que les élégantes chaussures à talons hauts). Le *musicien* regarde attentivement son instrument, se concentrant sur sa façon de jouer. Le sérieux de son expression, rendu par des traits de visage bien définis, suggère qu'il prend son travail d'interprète à cœur. Argudín Chon accorde une attention particulière au congas, déjà considérées à l'époque comme un élément central de la contribution des Afro-Cubains à la culture nationale. Il les place au centre de la pièce, les rehaussant de motifs colorés et d'ornements circulaires.



Ill. 1 *Musicien*, 1951, huile sur jute, 99 x 84 cm. Courtesy Bromer Art Collection, Switzerland

L'artiste semble utiliser la composition pour doter la culture noire d'un halo de splendeur et de générosité. Grâce à une riche palette de couleurs vives, il confère au *musicien* une vitalité saisissante qui irradie du musicien et de ses congas. Dans son style caractéristique, il crée des formes circulaires, disposées comme s'il s'agissait de

vagues d'énergie issues de l'artiste qui baigne dans une aura de luminosité colorée semblable à un arc-en-ciel. La peinture suggère que la performance noire est une force qui se répand et envahit son environnement, offrant ainsi une expression picturale alternative qui magnifie les traditions afro-cubaines historiquement discriminées.

Si en matière raciale l'art d'Argudín Chon est provocateur, l'identité raciale de l'artiste est beaucoup plus difficile à déterminer. Peu d'écrits ont été consacrés à la vie d'Argudín Chon - il est même inconnu de certains des plus éminents spécialistes de l'art cubain d'aujourd'hui - et les archives ne nous fournissent guère d'indices. En raison des préoccupations thématiques d'Argudín Chon, il serait tentant d'imaginer que l'artiste était d'origine africaine. Pourtant, il ne faut pas présumer de son ascendance noire en raison de son intérêt pour la question raciale et la vie afro-cubaine : à son époque, il n'était pas rare que des artistes cubains blancs travaillent sur la représentation afro-cubaine. En outre, les chercheurs ont déjà souligné les dangers que représente la primauté accordée à la race comme vecteur d'analyse dans la production artistique noire. Ils ont fait valoir la nécessité de remettre en question les attentes communes selon lesquelles certains artistes racialisés doivent produire des types d'art particuliers - ce que T. Carlis Roberts a appelé le *déterminisme corps-culture*.⁶ Pour reprendre les termes de l'artiste contemporain haïtien Mildor Chevalier, « on s'attend à ce que les artistes d'ascendance africaine et des Caraïbes travaillent dans le cadre de certains thèmes spécifiques ». ⁷ Or, la liberté, pour les artistes d'origine africaine, signifie que le processus créatif ne doit pas être conditionné par des symboles ou des codes culturels particuliers. D'où l'importance de chercher à comprendre les artistes dans leurs propres termes, sans les ranger dans des catégories prédéfinies de race et de nation.

Le cas de l'identité raciale indéterminée d'Argudín Chon présente un problème commun aux études sur l'art afro-latino-américain ; la recherche dans ce domaine travaille souvent sur des artistes pour lesquels on a peu d'informations et sur des œuvres difficiles à retracer, dans le but de restituer les contributions des Afro-Latino-Américains à l'histoire de l'art de l'hémisphère.⁸ La question de l'identification raciale est particulièrement ardue dans le contexte régional où les identités raciales peuvent être profondément incertaines, malléables et conjoncturelles, comme l'ont signalé plusieurs chercheurs.⁹ Dans le cas d'Argudín Chon, son travail a attiré mon attention il y a plusieurs années, alors que je faisais des recherches pour ma thèse sur la race et les arts à Cuba pendant la Seconde République (1940-1959), en raison de l'attention particulière qu'il porte à la question raciale. J'envisageais la possibilité qu'il ait eu des ancêtres africains, ne serait-ce que parce qu'il portait le même nom de famille qu'un célèbre peintre afro-cubain, Pastor Argudín, avec lequel Antonio a travaillé en étroite collaboration pendant de nombreuses années au Círculo de Bellas Artes, l'un des plus importants centres d'arts visuels de Cuba pendant la période républicaine. Séduite par la puissance de sa création et choquée par le silence qui l'entoure dans l'histoire de l'art cubain, j'ai poursuivi mes recherches sur lui et son œuvre.

Mes recherches m'amènent à conclure que, concernant la question de l'identification raciale d'Argudín Chon, elle est ambiguë (ill. 2). Les quelques documents

6 T. Roberts, 2016; Kobena Mercer, 2013; Stephanie Noah, Forthcoming, 2022.

7 Mildor Chevalier dans Artists Talk 5: *Conversaciones Sobre el Camino de Aprendizaje de los Artistas*. <https://darrylchappellfoundation.org/artists-talk/> Consulté le 16 novembre 2021.

8 Pour une analyse de l'émergence et des objectifs du domaine des arts afro-latino-américains, voir Alejandro de la Fuente, 2018.

9 Voir Joanne Rappaport, 2014 ; Matthew Restall, 2013 ; Rachel O'Toole, 2012.

disponibles laissent à penser qu'Argudín Chon avait des ancêtres asiatiques : Chon est en effet un nom de famille d'origine asiatique très courant, qui a probablement atteint l'île lors de la migration de travailleurs chinois vers Cuba au XIX^e siècle. Un document contenant des informations relatives à sa naissance confirme que ses grands-parents sont nés en « Asie ». Quant à son éventuelle ascendance africaine, une des rares photos disponibles de lui donne à penser qu'il aurait pu être un mulâtre à la peau claire. En fait, les personnes qui le connaissaient l'identifiaient elles aussi comme un mulâtre, « plus foncé que Nicolás Guillén » (poète afro-cubain de renom, célèbre pour ses écrits sur la race et le *mestizaje*), ou un *métis* « comme un Mexicain ». ¹⁰ Cependant, il semble qu'Argudín Chon ait utilisé la malléabilité de la race dans le contexte cubain pour parfois s'identifier à un Blanc : un document de santé du ministère de la Santé et de l'Assistance sociale, signé par l'artiste, porte le « B » pour *blanco*. Comme de nombreux Latino-Américains non-blancs soucieux de gravir l'échelle sociale dans des sociétés racistes, Argudín Chon a peut-être minimisé - parfois complètement dissimulé - son éventuelle ascendance africaine dans le but d'accéder au capital social associé à la blancheur.



ill. 2 Antonio Argudín Chon, photographe inconnu, s.d. Photographie extraite d'un document d'immatriculation à San Alejandro, 1954. Archive de l'Escuela Nacional de Bellas Artes San Alejandro, Registro de Graduados de Escultura, Dossier 14

Si je ne puis préciser l'origine raciale d'Argudín Chon, je souligne en revanche l'importance de sa vie et de sa production pour le domaine des arts afro-latino-américains, et ce à plusieurs titres. Tout d'abord, que l'artiste ait revendiqué ou non des racines africaines, il a dû assumer son statut racial de non-blanc - *mulato/mestizo*. Ensuite, les efforts apparents d'Argudín Chon destinés à « se faire passer pour » en jouant sur son identité raciale ambiguë, ce qui lui permettait d'être étiqueté comme blanc à des fins sociales particulières, reflètent une expérience fréquente dans la région. ¹¹ Le fait qu'une telle attitude soit largement répandue montre combien il est important d'étudier son impact sur la production artistique. Les enjeux portés par ces artistes non-blancs racialement ambigus qui, comme Argudín Chon, revendiquent le droit de faire partie du champ de l'art afro-latino-américain, sont importants ; ils ouvrent la porte à l'un des aspects essentiels de la question raciale dans les Amériques, à savoir la gestion de l'indétermination raciale.

¹⁰ Conversations avec l'artiste Lesbia Vent Dumois, qui a connu Argudín Chon (interviewée le 20 février 2022), avec Jorge Luis Chirino, collectionneur d'art qui possédait des photographies de l'artiste.

¹¹ Degler 1971 ; Telles 2014.

Penser méthodologiquement le problème de l'indétermination raciale soulève des questions indispensables mais complexes. On peut s'interroger sur la façon dont l'expérience d'une identité raciale ambiguë et/ou de « se faire passer pour » impacte la vie des artistes et leur art. Qu'est-ce qu'un art racialement ambigu, et comment répondre à cette question et interpréter ses dimensions sociales, en particulier quand il n'y a guère de matériaux d'archives disponibles ? Ces interrogations conduisent à d'autres questions au cœur du domaine de l'art afro-latino-américain : comment traiter le silence des archives, qu'est-ce que l'art afro-latino-américain, et où se situe l'activisme antiraciste dans l'art de la région ?

Cet article se penche sur la vie et l'œuvre d'Argudín Chon afin d'explorer certaines de ces questions, en mettant en exergue la contradiction significative entre son identification en tant que Blanc, le fait qu'il soit identifié par d'autres comme non-blanc et sa production artistique subtilement antiraciste.¹² Tout tend à suggérer un conflit interne chez l'artiste entre d'une part, l'envie d'acquérir le capital social associé à la blancheur et d'autre part, sa volonté de défendre l'inclusion raciale à travers son art. Son recours à l'art comme moyen de traiter ses propres préoccupations concernant les relations raciales et l'inégalité - préoccupations qui pourraient avoir été déclenchées par sa propre expérience de catégorisation raciale en tant que non-blanc, tout en masquant son origine raciale - confirme l'importance de l'expression artistique individuelle pour aborder les problèmes de race. La dynamique contradictoire qui existe entre l'engagement d'Argudín Chon pour les questions raciales et son identité raciale ambiguë semble avoir façonné sa production artistique. Par exemple, plusieurs des peintures d'Argudín Chon représentant des personnes de couleur, oscillent entre un travail sur les stéréotypes blancs des Afro-Cubains et leur dépassement. En effet, d'aucuns pourraient interpréter la production d'Argudín Chon comme un écho à la production des artistes blancs « folkloristes » de l'époque, qui représentent les Afro-Cubains de manière exotique, généralement sous la forme de danseurs ou de musiciens de conga ou de *carnaval*. Comme de nombreux peintres blancs, Argudín Chon a joué avec ces stéréotypes folkloristes en vogue, au vu de ses représentations récurrentes d'Afro-Cubains dansant et jouant du tambour. C'était peut-être une manière d'agir, consciemment ou non, en tant que « Blanc ». Cependant, comme nous l'expliquerons plus loin, ses créations vont bien au-delà du stéréotype; elles le mettent en question, en conférant subtilement aux performances afro-cubaines un pouvoir, une beauté et une valeur intrinsèques.

Plus important encore, le fait d'attirer l'attention sur l'identification raciale d'Argudín Chon et d'essayer de la déterminer nous amène à aborder l'une des plus difficiles énigmes dans ce domaine. Étant donné que notre recherche participe inévitablement à la création de catégories raciales et de différence, une question latente demeure: comment concevoir une recherche qui repose largement sur une distinction raciale socialement construite et sur l'affirmation de la différenciation raciale sans aggraver le clivage social ? Comment ne pas reconnaître que, si le fait de nier et de taire le racisme alimente les inégalités raciales, le maintien des distinctions raciales peut entretenir lui aussi, une division sociale tout aussi ancrée ? L'art d'Argudín Chon contourne cette tension en bâtissant un discours qui célèbre la diversité, promeut l'égalité et insiste sur notre humanité commune. Son art évoque l'idéal - pas le mythe, mais l'idéal (pour emprunter

12 J'entends ici l'antiracisme au sens large, en le définissant comme des discours et des pratiques qui s'opposent aux préjugés anti-noirs, et qui affirment et diffusent des principes d'égalité raciale, dans ce cas via les arts visuels.

à Alejandro de la Fuente) - selon lequel les sociétés progressent sur les questions raciales grâce principalement à une action interracial conjointe. Ses peintures célèbrent le travail interracial de la classe ouvrière, l'amitié, les loisirs et la poursuite de la liberté, tout en plaidant pour l'égalité raciale et la beauté noire. Son art invite le spectateur à imaginer des moments de vie utopiques où la race n'est pas un facteur de tension sociale; il nous invite à garder vivant l'idéal de l'union sociale.

La vie et l'œuvre d'Antonio Argudín Chon : ce que les archives révèlent

Les silences des archives rendent difficile le récit de la vie et la production d'artistes tels qu'Argudín Chon. À ma connaissance, aucune collection ne lui est consacrée dans les archives des principales institutions artistiques cubaines (comme le Museo Nacional de Bellas Artes), ni dans les institutions étrangères spécialisées dans les arts cubains (comme Cernuda Arts ou la Cuban Heritage Collection, toutes deux à Miami). Étant donné qu'il reste peu de choses de cette œuvre, le travail de reconstitution devient particulièrement difficile. Les sources actuellement disponibles sur l'artiste sont une série de catalogues d'expositions collectives, certaines de ses peintures ainsi qu'un maigre dossier d'étudiant retrouvé aux archives de l'École nationale d'arts visuels San Alejandro. Ce dossier comprend des inscriptions aux cours, quelques notes, un document qui semble un certificat de naissance et deux documents de santé requis par le registre de l'école.¹³ Face à la rareté des papiers personnels, l'absence d'écrits autobiographiques, de correspondance ou d'autres sources similaires, cet article se propose d'analyser les peintures d'Argudín Chon en vue d'obtenir ce qui ne peut être trouvé dans la documentation existante.

Pour pallier ce désert biographique, les historiens se sont écartés des méthodologies traditionnelles. Ximena Gómez et Kevin Coleman proposent ainsi l'« imagination » comme moyen de « restaurer la potentialité de l'archive et la contingence de l'histoire », de révéler les actions et stratégies possibles dans les limites des normes de la société; actions qui auraient pu passer inaperçues et ne pas être enregistrées par les pouvoirs en charge des archives.¹⁴ D'autres chercheurs, à l'instar de Tamara Walker, soulignent l'inadéquation du recours à une seule méthode ou un type unique de source, suggérant d'utiliser plutôt la combinaison de méthodes et matériaux variés pour une analyse historique de l'art visuel.¹⁵ Je m'appuie sur leurs suggestions et aborde ces sources comme un exercice de déduction en vue de faire émerger des informations, principalement par extrapolation - ou ce que j'aime appeler : raisonner à partir des silences. En effet je trouve fort intéressant l'objectif de la micro-histoire qui consiste à transformer les silences des sources en une partie essentielle du récit historique.¹⁶ Cette étude combine donc les méthodes traditionnelles de l'histoire de l'art, telles que les analyses formelles et sociales, avec l'objectif de la micro-histoire consistant à mettre en évidence et d'intégrer les doutes, les hypothèses et les difficultés de la recherche dans le cadre du récit. Elle utilise les limites des archives comme moyen de faire face aux incertitudes de l'écriture de l'histoire, en l'occurrence, d'artistes non-blancs racialement ambigus comme Argudín Chon.

13 Archives de l'Escuela Nacional de Bellas Artes San Alejandro, registre des diplômés en sculpture, dossier n° 14.

14 Kevin Coleman 2015 : 119 ; Ximena. Gómez 2019 : 41.

15 Tamara Walker 2017 : 5-6.

16 Pour des études récentes sur l'Amérique afro-latine qui utilisent la micro-histoire, voir Scott, Rebecca et J. Hébrard 2012.

Les catalogues

Dans les boîtes de catalogues des années 1935-1967 trouvées dans les archives du Museo Nacional de Bellas Artes lors de recherches effectuées en 2016, j'ai trouvé vingt-neuf inventaires d'expositions collectives accueillant des œuvres d'Argudín Chon (je n'en ai trouvé aucun concernant une exposition individuelle de l'artiste). Ces listes comprennent des informations limitées, telles que le nom et le format de l'œuvre, parfois la photo de l'artiste. Elles n'offrent aucune information sur l'identité raciale. L'omission des identifiants raciaux dans la documentation institutionnelle de l'époque n'était pas rare : dans un pays façonné par des idéologies contradictoires d'harmonie raciale aspirant au dépassement des barrières raciales - à la fabrication de citoyens qui pouvaient être « plus que noirs ou plus que blancs, mais cubains » (José Martí) - la race était souvent minimisée dans la communication publique, y compris celle des institutions artistiques.¹⁷ Néanmoins les catalogues, complétés par les documents trouvés à San Alejandro, permettent de situer l'œuvre d'Argudín Chon parmi celle de ses contemporains, et de comprendre le contexte historique dans lequel l'artiste a travaillé.¹⁸

Un catalogue en particulier propose une courte notice biographique sur l'artiste qui peut être corroborée par son acte de naissance. Ainsi nous savons qu'Antonio Tobias Cristobal Argudín Chon est né à La Havane le 2 novembre 1910, huit ans seulement après que Cuba était devenue une République à l'ombre de l'hégémonie américaine. Nous n'avons pas de données sur les conditions sociales de son enfance, ni sur ses parents, Marco Felipe Argudín y Lombillo et Marcelina Isidora Chon y Cabarruiz. Nous pouvons pourtant imaginer qu'il a grandi dans un environnement valorisant la création artistique, en tout cas propice à son épanouissement. Argudín Chon a étudié à l'Académie nationale des arts visuels San Alejandro entre 1927 et 1931, puis entre 1952 et 1955 ; il y obtiendra le diplôme de professeur de dessin et de modelage en 1955. Comme bon nombre de ses contemporains, il mobilisait les connaissances qu'il y a acquises pour explorer les courants artistiques internationaux, se concentrant dans les années 1940 sur un style distinctif, influencé tant par le pointillisme que le cubisme (discutés ci-dessous). L'éducation occupait une place importante dans sa vie professionnelle. Dans les années 1940, il travailla comme maître d'éducation élémentaire (*Maestro de Instrucción Primaria*) dans différentes écoles rurales, très probablement dans la province de Camaguey. C'est là qu'il a participé à la construction du Rincón Martiano de la ville de Camaguey, en l'honneur de José Martí, héros de l'indépendance de la nation qui forgea l'idéologie cubaine de la fraternité raciale. La campagne cubaine était alors en proie à la pauvreté et comptait le plus grand nombre d'analphabètes de l'île (McGillivray, 2009). La vocation d'Argudín Chon en tant qu'éducateur travaillant dans des régions très humbles semble congruente avec les idéaux égalitaires exprimés dans son œuvre. Outre son apprentissage des arts visuels, il est possible qu'Argudín Chon ait atteint le plus haut niveau de réussite académique - à la fin des années 1950, il s'inscrivait dans les catalogues d'exposition comme Dr Antonio Argudín Chon.¹⁹ Il a certainement adopté l'idée que l'éducation comme la clé de l'égalité et de l'inclusion raciales, largement répandues au sein des communautés afro-cubaines.

17 Par exemple, aucun des documents d'enregistrement d'Argudín Chon trouvés dans les archives de San Alejandro ne comporte de données sur la race. Comme mentionné précédemment, le seul document trouvé dans le dossier de San Alejandro et comprenant des données sur sa classification raciale est un document de santé.

18 Archives MNBA, Boîte à catalogues Fondo Cuba, Années 1934-1968.

19 Archives de l'Escuela Nacional de Bellas Artes San Alejandro, registre des diplômés en sculpture, dossier n° 14. Catalogue III Exposición Nacional de Pintura y Escultura Capitolio Nacional, Dirección de Cultura, 1946; Catalogue Exposición de Pintura Tercer Salón de Otoño, Círculo De Bellas Artes, novembre 1959; Catalogue 40 Salón de Bellas Artes, Círculo de Bellas Artes, 1959. Boîte de Catalogues 1946-1959, Archives du MNBA de Cuba.

Les catalogues nous offrent également un aperçu de la carrière d'Argudín Chon. La première exposition à laquelle nous savons qu'il a participé, est le Salón Anual (Salon Annuel) de 1933 du Círculo de Bellas Artes (CBA), il avait à l'époque vingt-trois ans. Il a fréquemment exposé dans les Salones Anuales du CBA,²⁰ ainsi que dans les expositions nationales organisées par la Direction générale de la culture (DGC).²¹ Grâce aux catalogues, nous pouvons également cartographier le vaste réseau institutionnel qu'Argudín Chon s'était construit : ses œuvres ont été sélectionnées par l'Instituto Cultural Cubano Español pour participer à l'Exposición Bienal Hispanoamericana de Arte (Madrid 1951, La Havane 1954, Barcelone 1956). Il était également en relation avec des centres d'art visuel nationaux tels que le Colegio Municipal de Profesores de Dibujo y Pintura y Dibujo y Modelado de Santiago de Cuba (1956), et le Patronato de las Artes Plásticas du Gran Templo Nacional Masónico (1960). Il fut membre du Grupo de Afirmación y Divulgación del Arte Cubano entre 1953 et 1954. Si la période 1941-1946 semble être une période creuse dans la production de l'artiste, les années 1950 sont les plus productives, en termes de quantité d'œuvres créées et exposées, mais aussi en termes de développement conceptuel - c'est à cette époque qu'il mûrit ce qui deviendra sa signature picturale. Après la révolution de 1959, Argudín Chon rejoint le Taller Experimental de la Gráfica (TEG). Créé en 1962, le TEG visait à promouvoir des formes d'art telles que la lithographie, dotées d'une longue tradition populaire et considérées comme plus démocratiques par les responsables de la politique culturelle. Sa participation au Taller, ainsi qu'à des événements tels que le Salón Provincial Guerrillero Heroico organisé en 1968 à la Galería La Rampa en l'honneur d'Ernesto Guevara, indique un possible soutien d'Argudín Chon à la Révolution. Il s'alignerait en cela sur les communautés noires cubaines : le régime révolutionnaire comptait parmi ses plus fervents défenseurs la population afro-cubaine qui constituait alors une grande partie de la classe ouvrière et bénéficiait largement des politiques égalitaires de la Révolution.²²

Même si Argudín Chon était engagé dans différentes organisations artistiques, l'institution dont il était le plus proche, reste le CBA. Il y expose tout au long des années 1960: le dernier Salón Anual du CBA où il apparaît est celui de 1965; l'institution ferme ses portes en 1968. Argudín Chon occupe également des fonctions administratives au CBA, en commençant comme « socio en activo » (membre actif) en 1947. En 1950, il fait partie du conseil d'administration en tant que vice-bibliothécaire et, entre 1951 et 1953, en qualité de bibliothécaire principal. La communauté du CBA tenait son travail en haute estime : non seulement il reçut des mentions honorifiques lors des Salones Anuales de 1946 et 1947, mais ses pièces ont été souvent sélectionnées pour les catalogues qui représentaient le meilleur des expositions du CBA.²³

La relation privilégiée d'Argudín Chon avec le CBA est cependant étonnante. Même si certains artistes d'avant-garde exposaient avec l'institution, surtout avant le milieu des années 1940, le CBA était considéré comme le principal bastion conservateur, aligné sur l'Académie et l'esthétique réaliste ou impressionniste européenne du XIX^e siècle. Le style pictural d'Argudín Chon, plus proche des courants avant-gardistes du XX^e siècle,

20 Círculo de Bellas Artes de la Habana Salones Anuales: 1933, 1934, 1935, 1936, 1940, 1941, 1946, 1947, 1948, 1950, 1951, 1952, 1953, 1956, 1958, 1959, 1965; Círculo de Bellas Artes de la Habana Salones de Otoño : 1957, 1959. Voir note 14 et Veigas 2004.

21 Expositions nationales organisées par la Direction générale de la culture du ministère de l'Éducation : 1935, 1946, 1950, 1951, 1953, 1956. Ibid.

22 En 1962, 70 % des travailleurs soutenaient la révolution ; 80 % des travailleurs noirs la soutenaient (de la Fuente, 2001 : 276, note 18).

23 Les catalogues de l'ABC comprennent des photos des pièces d'Argudín Chon dans les Salones Anuales de 1940, 1941, 1947, 1948, 1950, 1951, 1953, 1956. Voir note 18.

apparaît comme incongru parmi les présentations des catalogues du CBA. On ne comprend pas bien les raisons pour lesquelles l'artiste a gravité dans le milieu académique plutôt que dans celui des cercles avant-gardistes. Il est également intrigant que l'artiste n'ait jamais rejoint le tournant abstractionniste qui s'empara des avant-gardes cubaines dans les années 1950. Si nous ignorons comment Argudín Chon s'identifiait ou était identifié racialement dans l'espace du CBA, nous savons que ce dernier, soi-disant conservateur, était un lieu multiracial accueillant la majorité des artistes afro-cubains de l'époque. La plupart d'entre eux, comme Argudín Chon, continuaient à travailler dans une forte tradition figurative qui à l'époque pouvait être perçue comme datée.²⁴ Des peintres académiques afro-cubains comme Ramón Loy, Florencio Gelabert, Emilio Rivero Merlín, Pastor Argudín et Nicasio Aguirre se retrouvaient au CBA. Le centre était également la base institutionnelle de l'artiste afro-cubain Teodoro Ramos Blanco, souvent associé à la Vanguardia. Tout comme Uver Solís, qui fut soutenue par le CBA dans les années 1950. Tout porte à croire que l'alliance étroite d'Argudín Chon avec le CBA était due à l'environnement multiracial de l'institution.

En dehors de quelques informations personnelles, professionnelles et institutionnelles, les catalogues offrent peu d'éléments sur les idées politiques de l'artiste. Néanmoins, certains indices apparaissent dans les titres des pièces enregistrées. Alors que plusieurs titres sont d'ordre simplement descriptif, comme *A la luz de la luna* (« Au clair de lune », c. 1935), *Marina* (« Marine », huile, c. 1947), *Paisaje Camagüeyano* (« Paysage de Camagüey », aquarelle, c. 1952), d'autres suggèrent l'engagement d'Argudín Chon à faire émerger des questions sociales de classe : *Trabajo* (« Travail », huile, c. 1947), *El fundamento social* (« Le fondement social », huile, c. 1951) ; des questions de race et de construction de la nation : *Los inmortales del machete* (« Les immortels de la machette », huile, 1951), *Euritmia Cubensis* (« Eurythmie cubaine », huile, 1948) ; et un intérêt pour l'expression culturelle afro-cubaine : *Rumbeando* (« En dansant la Rumba », huile, c. 1951), *Carnaval* (c. 1957). Ces préoccupations sociopolitiques traversent l'imagerie disponible, à laquelle la section suivante est consacrée.

Les peintures

Contrairement à d'autres artistes visuels de son époque, tels que les afro-cubains Teodoro Ramos Blanco et Ramón Loy, Argudín Chon ne parlait pas ouvertement de son art. À notre connaissance, il n'a rien écrit dans des publications contemporaines sur la signification de ses tableaux et sur la manière dont ils s'inscrivent dans la production artistique de l'hémisphère et la société cubaine en général. Par conséquent, il est difficile de saisir avec certitude ce qui a motivé la créativité d'Argudín Chon. Les œuvres restantes sont les sources les plus éclairantes disponibles à ce jour, pour accéder à la vision du monde qui a pu animer sa production et sa contribution à sa communauté. J'ai trouvé des images de vingt-huit pièces d'Argudín Chon (vingt-cinq peintures et trois sculptures). Étant donné la prédominance des peintures sur les sculptures disponibles, l'analyse se concentrera ici uniquement sur les peintures. Il s'agit principalement de peintures à l'huile, pour lesquelles l'artiste a souvent utilisé un mélange de styles pointilliste et cubiste d'influence européenne.

24 Les principales exceptions sont Guido Llinás, Agustín Cárdenas, Wifredo Lam et Roberto Diago.

Comme mentionné dans l'introduction, les œuvres d'Argudín Chon révèlent une profonde préoccupation pour les questions de race et de nation. Nombre de ses œuvres peuvent être classées en deux groupes : les peintures qui mettent en exergue la négritude à travers la représentation de personnes de couleur et celles qui articulent des idéaux d'harmonie raciale, en particulier la fraternité raciale. Les œuvres disponibles qui reproduisent la vie afro-cubaine datent surtout d'avant 1959. Si Argudín Chon a continué à peindre des œuvres engagées sur le thème de la négritude après cette date, il était certainement moins prolifique après la révolution de 1959. Comme l'ont expliqué des spécialistes des relations entre la question raciale et la révolution cubaine, les menaces qui pesaient sur le jeune gouvernement révolutionnaire, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de l'île, exigeaient un fort sentiment d'unité nationale. Fin 1960, après la mise en œuvre d'une campagne antiraciste par le pouvoir qui s'attaquait au racisme structurel, Fidel Castro déclara prématurément que Cuba était un territoire exempt de racisme. Par la suite, les débats sur l'inégalité raciale étaient de plus en plus associés à la contre-révolution, et après 1962, largement réduits au silence. Cela a pu dissuader Argudín Chon de construire ce qui aurait pu être perçu comme des revendications dangereuses d'autonomie noire (les associations culturelles noires furent fermées au début des années 1960 et les intellectuels afro-cubains qui revendiquaient le pouvoir noir, tels que Walterio Carbonell et Carlos Moore, furent réprimés ou poussés à l'exil).²⁵

Comme nous l'avons déjà mentionné, les représentations des Afro-Cubains par Argudín Chon reproduisent d'une certaine manière les stéréotypes picturaux récurrents de l'époque, produits par plusieurs artistes blancs qui imaginaient les Afro-Latino-Américains de manière exotique, toujours en lien avec la musique et la danse. Cette imagerie problématique dépeint souvent les gens de couleur comme sensuels, en état de transe alors qu'ils dansent au son des tambours de façon primitive, associant négativement leurs pratiques culturelles à une sexualité débridée, à la débauche et/ou à l'atavisme.²⁶ À titre d'exemple, je citerais deux peintres reconnus de l'époque, Mario Carreño et Concha Ferrant.²⁷ *Cuba Libre* de Mario Carreño (1945, ill. 3) montre un groupe d'Afro-Cubains rassemblés dans les bois, jouant du tambour, de la guitare, des maracas et chantant dans la nuit. Ils sont montrés comme des hommes de la jungle, loin de toute notion de civilisation. Leur apparence de « sauvages » est rendue par la représentation de corps déformés à moitié nus, à peine couverts de pagnes ; au lieu d'ornements, leurs corps translucides dévoilent des lignes comme autant d'os et/ou de cicatrices. Les faciès indéfinis suggèrent une certaine animalité ; certains hurlent à la lune tout en formant un cercle autour d'un coq placé au centre de l'image, comme s'il dansait avec les hommes. Il n'y a aucune subtilité ni détail dans leur représentation - les traits, influencés par Picasso, sont brusques et contorsionnés. Le caractère nocturne de l'événement et son cadre apparemment isolé évoquent le mystère et une inadaptation à la vie publique « moderne ».

25 De la Fuente, 2001; Devyn Benson, 2016.

26 Pour Cuba, voir Martínez, 1994 : 75-90; García Yero, 2020 : chapitre 3. Pour l'Amérique latine en général, voir les œuvres d'Enrique Grau (*Mulata Cartagenera*) en Colombie, les représentations du *Candomble* par Pedro Figari en Uruguay, les représentations de la Samba par Emiliano di Cavalganti au Brésil, du Merengue par Jaime Colson en République dominicaine, les travaux d'Eduardo Abela et de Jaime Walls à Cuba, entre autres. Pour d'autres exemples, pour l'Argentine, voir Alberto 2022 ; pour le Mexique, voir Walker 2021 ; Ades 2010; de la Fuente, 2018 : 381.

27 Images extraites de Fernández Torna, 2012 : 154 ; Concha Ferrant, *Rumba Caliente*, Sociedad Nacional de Bellas Artes, Salón de Primavera, 1945. Archives MNBA, boîte 1945.

À son tour, *Rumba Caliente* de Concha Ferrant (vers 1945, ill. 4) expose une femme de couleur dansant, comme en transe. À l'époque, il était courant de représenter des femmes d'origine africaine entièrement ou partiellement nues, ou exposant leur poitrine. L'image de Ferrant suit cette tendance, faisant allusion à la disponibilité de ce corps féminin à la peau sombre. L'absence de vêtements, combinée à la chevelure désordonnée et au visage peint dans un style primitiviste, montre l'incompatibilité entre cette femme et les idées contemporaines de civilisation et de comportement rationnel. Bien qu'exhibé, le corps féminin ne semble pas nécessairement célébré ni représenté comme beau : la pose convulsée et l'agitation qui émane de la composition donnent l'image d'êtres incontrôlables et instables.



Ill. 3 Mario Carreño, *Cuba Libre*, 1945, gouache on paper, 21 3/4 x 20 in. (55.2 x 50.7 cm) Credit: Smithsonian American Art Museum



Ill. 4. Concha Ferrant, (c. 1945) *Rumba Caliente*. Catalogue Salón de Primavera, 1945, Sociedad Nacional de Bellas Artes, Archive MNBA, Box 1945. Author's photo.

Plusieurs tableaux d'Argudín Chon, tels que *Le Musicien* (1951), *Les Musiciens* (1957), *Musique festive* (1956, ill. 5) *Les Danseurs* (1957), entre autres, reprennent les modèles folkloriques blancs : des personnes noires associées à la musique et la danse. Or, si Argudín Chon s'inscrit dans ce courant, il le fait de manière quelque peu différente, créant des visions alternatives au stéréotype du batteur/danseur exotique noir hédoniste. Comme l'a montré la description du *Musicien* (1951) dans l'introduction, ses sujets sont élégamment habillés et conscients, par opposition à ceux qui sont nus ou vêtus de haillons. Leurs poses reflètent l'affirmation de soi, loin d'un comportement atavique et irrationnel. Son effet de vague caractéristique et ses motifs colorés confèrent grandeur et puissance aux pratiques culturelles afro-cubaines. Présentées comme belles et précieuses, et non plus comme sauvages et dangereuses, ces images pourraient servir de déclarations picturales en faveur de l'importance culturelle des Afro-Cubains dans la vie nationale.



Ill. 5 *Musique festive*, 1956, huile sur toile, 74 x 102 cm. Courtesy Bromer Art Collection, Switzerland

Les peintures d'Argudín Chon sur les pratiques musicales noires expriment également des inquiétudes quant à l'altérité raciale. Prenons l'exemple de *Musique festive* (1956), qui présente la vie afro-cubaine au travers d'un groupe de descendants d'Africains participant à ce qui semble être une *comparsa*, étant donné l'utilisation des *farolas*²⁸ et la tenue des membres du groupe. Ils s'habillent avec style, toujours dans des tons vifs ; les femmes portent de belles robes et ont les cheveux élégamment coiffés. Certains hommes portent les *farolas* tandis que d'autres jouent de la conga et de la trompette, instruments courants dans les *comparsas*. Comme dans *Le Musicien*, Argudín Chon utilise une combinaison de teintes vives : les accents de jaune en arrière-plan ainsi que dans la composition vestimentaire apportent de la luminosité. Ces accents, combinés aux rouges, verts et bleus qui prédominent, insufflent énergie et puissance à la performance noire.

28 *Comparsa*: association de carnaval ; *farola* : lanterne utilisée dans les défilés de carnaval.

Cependant, ce qui semble à première vue un moment joyeux pourrait cacher des connotations bien différentes. Les performances de *carnaval* impliquent généralement le sourire, le rire, le chant et la partage de l'esprit festif des *comparsas*. Aucun des participants ici ne répond à cette attente. Argudín Chon crée une ligne d'yeux ; les interprètes regardent autour d'eux ou entre eux, échangeant des regards scrutateurs comme s'ils étaient inquiets et craignaient d'être observés par les spectateurs. Au lieu de les présenter en transe ou perdus dans la performance, comme le font habituellement les représentations blanches des Afro-Cubains, Argudín Chon laisse sourdre chez ses interprètes un sentiment d'inquiétude : ils se tiennent serrés les uns contre les autres, à l'écart de la fête alentour. Les yeux et les poses suggèrent un sentiment d'aliénation. Dans les années 1940-1950, la presse afro-cubaine faisait part d'intenses débats sur la signification des *comparsas* au sein de la communauté afro-cubaine. Alors que certains pensaient qu'elles étaient un symbole important de la culture afro-cubaine, d'autres les considéraient comme des pratiques non civilisées, empêchant la communauté de progresser.²⁹ Argudín Chon a pu prendre part à ces débats, en réfléchissant aux inquiétudes de la communauté - et aux siennes par la même occasion : celles d'être discriminé, de voir ses pratiques culturelles jugées et son appartenance, remise en question. Ses représentations de manifestations culturelles afro-cubaines reposent sur la tension suivante : alors que l'imagerie évoque uniquement les descendants d'Africains, les activités qui les concernent impliquent dans la réalité, une interaction multiraciale. Les *comparsas* et les *rumbas*, en particulier pendant le *carnaval*, étaient des événements multiraciaux auxquels participaient différents secteurs de la société cubaine. Néanmoins, les artistes noirs sont représentés isolés, séparés de la communauté nationale multiraciale à laquelle ils sont censés appartenir. Les œuvres pourraient donc faire allusion à des inquiétudes plus larges concernant l'inclusion des Afro-Cubains dans la société cubaine.

Les préoccupations apparentes d'Argudín Chon quant aux questions de la production d'altérité (*othering*) et de discrimination de la culture afro-cubaine s'insinuent dans un autre détail récurrent dans ses œuvres. Dans *Le Musicien*, *Musique festive* et d'autres tableaux, Argudín Chon peint dans son style personnel, une forme circulaire autour de la tête des interprètes noirs, simulant des Afro-Cubains portant des auréoles. Il pourrait s'agir de chapeaux, mais tout aussi bien d'auréoles, rappelant ainsi les fameuses représentations picturales de saints catholiques tout en leur conférant un halo de sainteté religieuse. Ce faisant, l'œuvre associe l'Afro-Cuba au catholicisme, à une époque où ce dernier est considéré comme le fondement moral et le pilier de la civilisation dans la société hégémonique cubaine. A contrario, les religions afro-cubaines étaient historiquement associées à la criminalité et à la barbarie. Il est possible qu'Argudín Chon ait voulu remettre en question ces notions en reliant les pratiques afro-cubaines au symbolisme catholique et donc aux notions de pureté et de béatitude. Les pièces pourraient mettre en évidence la tension apparente d'Argudín Chon entre son penchant pour la blancheur - dans ce cas, sa culture catholique - et ses efforts pour valoriser la vie des Noirs par le biais de l'art.

Alors que plusieurs de ses tableaux reconstituent des pratiques musicales et des danses noires, *Scène d'intérieur* (1957, ill. 6) évoque un moment de la vie domestique noire, un motif peu courant dans l'art cubain de l'époque. Au cours de cette période, des spécialistes tels que Juan Martínez ont mis en évidence un changement

29 Garcia Yero 2020, chapitre 3. Voir également Bronfman 2004, chapitre 7.

dans le monde artistique, lorsque les peintres blancs de l'avant-garde se tournaient vers la représentation d'espaces domestiques idéalisés des classes moyennes et supérieures blanches (Martínez 2000). Ces éléments étaient généralement représentés par le patrimoine architectural colonial hispanique, la richesse, la bienséance féminine et l'élégance présumée de la classe supérieure (pensez à la série *Interiores del Cerro* de René Portocarrero, c. 1940, à *Dos Hermanas* d'Amelia Pelaez, 1946, à *Patio Colonial* de Mario Carreño, c. 1940, parmi d'autres. La vie quotidienne des Noirs, en revanche, n'était guère un sujet de création artistique, ce qui nous amène à nous demander si *Escena Interior* d'Argudín Chon n'était pas la réponse de l'artiste à l'attention récurrente accordée à l'espace domestique de l'élite blanche par certains de ses contemporains.



Ill. 6. *Scène d'intérieur*, 1957, huile sur toile, 57 x 73,5 cm. Courtesy Bromer Art Collection, Switzerland

La *Scène d'intérieur* d'Argudín Chon diffère considérablement des représentations de la vie domestique de l'élite blanche de l'époque. Plutôt que de dépeindre une vie de classe supérieure, Argudín Chon saisit sur le vif ce qui semble être un couple de Noirs de la classe ouvrière - peut-être de la classe moyenne inférieure - passant du temps dans leur maison. Ils semblent vivre à la campagne plutôt que dans les zones urbaines des manoirs du Cerro de Portocarrero, par exemple, comme nous pouvons le constater par une fenêtre qui s'ouvre sur un paysage rural (même si cela pourrait tout aussi bien être un tableau accroché au mur). À la différence des environnements baroques des tableaux de Portocarrero, Pelaez et d'autres, remplis de meubles coûteux et d'ornements exubérants, Argudín Chon présente un espace intérieur simple et humble, tel que le suggère le mobilier de base : une modeste table à manger avec des chaises, une étagère et une table d'appoint. Le contraste entre les peintures contemporaines de l'espace domestique blanc et la *Scène d'intérieur*

pourrait être une manière subtile de marquer par le visuel l'intersection entre l'inégalité de race et celle de classe qui divise la société cubaine.

Bien que modeste, la scène présente la vie noire comme agréable et colorée. La combinaison de couleurs en arrière-plan donne à la maison une qualité de gaieté et de chaleur. Des fleurs et une bougie orientent l'endroit, le couple est assis paisiblement en partageant un verre. L'homme est pieds nus, comme s'il était à l'aise dans sa propre maison, tandis que la femme s'habille simplement mais avec goût : elle porte une robe verte et des talons hauts. Ils se font face, l'homme baisse les yeux comme s'il était d'accord et tend la main vers la femme, tandis qu'elle a l'air de lui expliquer quelque chose. Le couple semble complice ; il y a un sentiment d'unité, de vie intime contrecarrant les représentations primitivistes et animales de la négritude que les Afro-Cubains ont dû endurer dans les médias contemporains. On remarque qu'Argudín Chon, concernant les manières et la tenue de la femme, suit les notions occidentales traditionnelles de la féminité, jouant avec les attentes des Blancs en matière de bienséance, attentes qu'il a peut-être soutenues dans le cadre de son expérience de « se faire passer pour ». Néanmoins, en présentant la vie familiale intime noire comme tranquille et harmonieuse, Argudín Chon peut la célébrer tout en revendiquant sa place au sein d'une société qui avait promis d'être racialement inclusive.

La question de l'inclusion est récurrente chez Argudín Chon. Plusieurs de ses œuvres matérialisent l'idéologie cubaine, complexe, de la fraternité raciale, clé de la mobilisation afro-cubaine de l'époque, pour réclamer la justice raciale et dénoncer le racisme qui façonnait une société censée être égalitaire. Sa vision diffère des mobilisations les plus récentes dans la région, où les activistes ont, ces dernières décennies, remis en question les valeurs des anciennes générations d'Afro-Latino-Américains et leur adhésion à des approches intégrationnistes fondées sur des idéologies problématiques et ambiguës d'harmonie raciale. À une époque où de nombreux militants antiracistes privilégient la mobilisation politique en tant que Noirs, plutôt que la mobilisation malgré le fait de l'être (pour reprendre les termes de Tianna Paschel), où l'activisme est davantage fondé sur l'identité raciale que sur la lutte contre les inégalités multiraciales, il pourrait être facile de rejeter l'art d'Argudín Chon comme une relique d'un passé récent.³⁰

Cependant, dans le cadre de processus plus larges de construction de la race, l'accent mis sur l'union sociale dans l'art d'Argudín Chon est une affirmation significative du caractère essentiel de la collaboration entre les races pour l'avancement de l'égalité raciale. Ses tableaux *Los inmortales del machete* (c. 1950, ill. 7), *En el Puerto* (1965), *Escenario edificante* (c. 1956), *Vendedor de flores* (1958), entre autres, construisent la vision de José Martí d'une nation racialement fraternelle où les Cubains noirs et blancs coexistent en tant que citoyens égaux de l'État. Sa construction de la fraternité raciale fait écho à celle de nombreux membres de la communauté afro-cubaine, qui la considèrent comme l'idéal d'une société multiraciale égalitaire souhaitée, et non le mensonge d'une réalité advenue.³¹ Ces œuvres représentent

30 Comme le notent Paulina Alberto et Jesse Hoffnung-Garskof, les termes d'harmonie raciale et ses incarnations de démocratie raciale, de fraternité raciale, etc. sont devenus « politiquement toxiques ». Alberto et Hoffnung-Garskof, 2018 : 296-7. Pour une histoire et une historiographie concise de la mobilisation noire en Amérique latine, voir Paschel 2018 et Paschel 2016.

31 Voir note 4.

des Cubains noirs et blancs unis dans la poursuite de la liberté, le travail en commun ou les loisirs. *Los inmortales del machete*, par exemple, représente les *mambises* (les guerriers de l'indépendance qui ont combattu le colonialisme espagnol) chevauchant ensemble pour libérer la nation. Jouant avec leur ressemblance physique, Argudín Chon met en avant trois des plus importants leaders révolutionnaires de l'armée anticoloniale: l'afro-cubain Antonio Maceo et les descendants hispaniques Carlos Manuel de Céspedes et Máximo Gómez alors qu'à la tête de leurs troupes ils écrasent les rangs des soldats espagnols. Contrairement à d'autres peintures contemporaines des guerres d'indépendance qui présentent les Afro-Cubains participant au conflit comme des subalternes derrière les officiers blancs, Argudín Chon les inclut en tant que chefs et égaux de leurs homologues blancs.³² Les *mambises*, multi-raciaux, sont représentés en termes équivalents, combattant ensemble comme un seul peuple. Argudín Chon met un point d'honneur à souligner l'égalité au sein de l'armée multiraciale. Pour ce faire, il mobilise à nouveau son effet de vague : il présente chevaux et hommes se déplaçant à l'unisson, comme s'ils étaient le prolongement les uns des autres, synchronisés dans leur force et leur but.



Ill. 7, *Los inmortales del machete*, ca. 1950, huile sur jute, 84 x 97 cm. Courtesy Bromer Art Collection, Switzerland

Pourtant, la plus intéressante des représentations de l'idéal d'harmonie raciale est sans doute son *Vendeur de fleurs* (1958, ill. 8), où le peintre visualise deux femmes, l'une blonde, l'autre de couleur, achetant des fleurs à un vendeur noir. Contrairement à d'autres images représentant la fraternité raciale, qui mettent en scène

32 Voir par exemple Juan Emilio Hernandez Giró, *Máximo Gómez Cruzando la Trocha*, dans *Exposición de Arte Moderno y Clásico*, La Pintura y la Escultura Contemporanea en Cuba, 1941-2. MNBA Boîte 1941. Voir García Yero 2020.

des hommes blancs et noirs engagés sur un pied d'égalité dans des entreprises conjointes de construction nationale, le *Vendeur de fleurs* se concentre sur l'union multiraciale des femmes. Comme si elle remettait en question les fortes dimensions d'exclusion liées au genre, véhiculées par l'idéologie qui omettait les femmes de l'imaginaire national, la vendeuse de fleurs parle de sororité raciale. Ici, le peintre présente les deux femmes qui s'amuse en faisant du shopping ensemble - remarquez le sac à provisions porté par la métisse dans le coin droit de l'image. Le spectateur sait qu'elles doivent être des amies proches, car la femme métisse pose son bras avec désinvolture et confiance sur l'épaule de la femme blonde, alors qu'elles se tiennent proches l'une de l'autre en attendant d'acheter des fleurs. Elles sont présentées comme égales, toutes deux habillées à la mode, coiffées et maquillées de la même façon. Le vendeur de fleurs s'incline avec déférence devant elles lorsqu'il prépare les fleurs ; les deux femmes méritent la même courtoisie et le même respect.



Ill. 8, *Vendeur de fleurs*, 1958, oil on canvas, 56 x 74 cm. Credit: Courtesy of Bromer Art Collection, Switzerland.

La représentation de la sororité raciale entre femmes blanches et *mulatas* (mulâtresses) dans la société cubaine à travers la culture populaire de l'époque était un fait rare. Dans la littérature et la musique populaire telles que les *Zarzuelas*, les femmes blanches et mulâtres étaient historiquement présentées comme des rivales irréconciliables, des ennemies qui se disputaient l'amour des hommes blancs. Elles étaient généralement incarnées comme des opposées - la première, l'épouse virginale et pure ; la seconde, la tentatrice sensuelle, l'amante pour laquelle les hommes trahissent leurs épouses et se corrompent. En tant qu'épouses, les femmes blanches avaient le pouvoir légal et économique de leur statut, tandis que les *mulatas* étaient confrontées à la vulnérabilité de leur position de maîtresses, jugées par la société comme immorales et illégitimes.³³ Ainsi, la représentation par Argudín Chon

33 Kutzinski, 1993; Thomas, 2008.

d'une sororité raciale, d'une femme blonde et d'une femme *mulata* intimement liées et sur un pied d'égalité, remet en question les hypothèses sexistes et sexuelles de l'époque. *Vendeur de fleurs* suggère la possibilité que les femmes afro-cubaines et blanches-cubaines, comme les hommes, puissent et doivent construire des amitiés et des réseaux de soutien, et s'apprécier mutuellement.

Conclusion

Cet article porte sur le problème répandu de l'indétermination raciale en Amérique latine et son expression spécifique dans la production artistique de l'art afro-latino-américain. En même temps, l'article met en lumière le travail remarquable mais jusqu'à présent méconnu d'Antonio Argudín Chon. Comment les œuvres d'Argudín Chon ont-elles été reçues par les visiteurs des expositions auxquelles il participa dans les années 1940-1960 ? Les spectateurs se sont-ils arrêtés à une interprétation folklorique des tambours afro-cubains, ou ont-ils pu lire les détails subtils qui ont permis à l'artiste de dépasser le stéréotype ? Ont-ils simplement vu deux femmes achetant des fleurs ou ont-ils perçu un message d'union sociale et une revendication d'égalité intégrés dans l'œuvre ? Quelles autres interprétations les spectateurs auraient-ils pu faire, différant de l'analyse présentée dans cet article ? Ses questions sont tout aussi déroutantes que pertinentes, mais il est presque impossible d'y répondre. Cette improbabilité ne devrait pourtant pas nous dissuader de chercher. Il est certain que, lorsque nous trouvons un sens à l'art, nous associons inévitablement nos propres projections aux œuvres. Néanmoins, bien que les approches explorées ici nous laissent avec des arguments moins certains et plus spéculatifs, elles sont certainement une alternative préférable au mépris continu - et donc à l'effacement supplémentaire - des contributions d'artistes non blancs marginalisés, comme l'ont si bien conclu Ximena Gómez et Tamara Walker.³⁴

En utilisant les outils à sa disposition pour gravir l'échelle sociale, Argudín Chon aurait pu jouer avec la malléabilité de la race pour chercher à s'intégrer en se faisant « passer » pour un Blanc, puisque l'artiste travaillait nécessairement dans un système dominé par l'hégémonie blanche. Or, dans un pays où il est historiquement difficile de parler de racisme, Argudín Chon eut recours à la subtilité de l'art, mobilisant son style pictural particulier pour aborder ce problème - qui l'a sans doute profondément affecté. Ni « folkloriste » ni datée, son œuvre remet en question les hypothèses sur l'espace domestique noir, complique les dimensions sexospécifiques de l'idéologie de la fraternité raciale, s'oppose aux stéréotypes noirs, à l'altérité sociale et valorise la culture afro-cubaine à travers un imaginaire pictural unique. Son art invoque l'idéal de l'égalité raciale tout en reconnaissant notre humanité commune et l'importance d'un engagement interracial conjoint. Le cas d'Antonio Argudín Chon montre que dans les recherches émergentes sur l'art afro-latino-américain il faut être attentif au travail d'artistes difficiles à étiqueter, travail qui pourrait sembler dépassé, voire sans intérêt aucun. Leurs œuvres méritent qu'on s'y penche, elles élargissent nos perspectives sur les rapports entre race, identité, art et activisme.

34 Gómez 2019 : 207 ; Walker 2017 : 10.

Ouvrages cités

- Ades, Dawn, « L'image du Noir en Amérique latine », dans Bindman, D., Gates, H., Dalton, K., (éds.), *The image of the Black in western art* (new ed.). Cambridge, Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press, 2010 (en collaboration avec le W.E.B. Du Bois Institute for African and African American Research; Menil Collection).
- Alberto, P., *Black Legend: The Many Lives of Raúl Grigera and the Power of Racial Storytelling in Argentina*. Cambridge, UK, New York, NY: Cambridge University Press, 2022.
- Alberto, P., & Hoffnung-Garskof, J., « Racial Democracy and Racial Inclusion: Hemispheric Histories, » dans Alejandro de la Fuente and Andrews, G. (éds.), *Afro-Latin American studies: An introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- Alberto, P., *Terms of Inclusion*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2011.
- Benson, Devyn, *Antiracism in Cuba* (Envisioning Cuba). Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2016.
- Bronfman, Alejandra, *Measures of Equality: Social Science, Citizenship, and Race in Cuba, 1902-1940*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2004.
- Coleman, Kevin, « The Photos That We Don't Get to See ». In Bender, D., & Lipman, J. (eds.), *Making the Empire Work: Labor and United States Imperialism* (Culture, Labor, History; 13). New York, NY: New York University Press, 2015.
- De la Fuente, Alejandro, *A Nation for All*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2001.
- De la Fuente, A., « Afro-Latin American Art », dans Alejandro de la Fuente and Andrews, G., (éds.), *Afro-Latin American Studies: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- Degler, C., *Neither Black nor White: Slavery and Race Relations in Brazil and the United States*. New York: Macmillan, 1971.
- Fernández Torna, J., Mario Carreño, *Mario Carreño: Selected Works (1936-1957)*. Miami: Torna & Prado Fine Art Collection, 2012.
- García Yero, Cary Aileen, *Sights and Sounds of Cubanidad: Race, Nation, and the Arts in Cuba, 1938-1958*. Cambridge, PhD Harvard University Press, 2020, Chap. 3.
- Gómez, Ximena, *Nuestra Señora: Confraternal Art and Identity in Early Colonial Lima*. Ann Arbor, PhD University of Michigan, 2019.
- Kutzinski, V., *Sugar's secrets: Race and the Erotics of Cuban Nationalism*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1993.
- Martínez, Juan, *Cuban Art and National Identity: The Vanguardia Painters, 1927-1950*. Gainesville: University Press of Florida, 1994.
- Martínez, Juan, « Lo Blanco-Criollo as lo Cubano: The Symbolization of a Cuban National Identity in Modernist Painting of the 1940s », in Damian J. Fernández and Madeline Camara Betancourt, (eds.), *Cuba, the Elusive Nation: Interpretations of National Identity*. Gainesville: University Press of Florida, 2008.
- McGillivray, Gillian, *Blazing Cane: Sugar Communities, Class, and State Formation in Cuba, 1868-1959*. Duke University Press, 2009.
- Mercer, Kobena, *Back to the Jungle*. Hoboken: Taylor and Francis, 2013.
- Noah, Stephanie, *Dark Matters: Recasting Darkness with Contemporary Latin American Art*. PhD Leiden University, Département d'histoire de l'art, à paraître, 2022.

- O'Toole, Rachel, *Bound Lives: Africans, Indians, and the Making of Race in Colonial Peru*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2012.
- Paschel, T., *Becoming Black Political Subjects: Movements and Ethno-Racial Rights in Colombia and Brazil*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2016.
- Paschel, T., « Rethinking Black Mobilization in Latin America », dans Alejandro de la Fuente and Andrews, G. (éds.), *Afro-Latin American studies: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- Rappaport, Joanne, *The Disappearing Mestizo: Configuring Difference in the Colonial New Kingdom of Granada*. Durham: Duke University Press, 2014.
- Restall, Matthew. *The Black Middle: Africans, Mayas and Spaniards in Colonial Yucatan*. Stanford: Stanford University Press, 2013.
- Roberts, T., *Resounding Afro Asia: Interracial Music and the Politics of Collaboration*. New York, NY: Oxford University Press, 2016.
- Scott, R., et J. Hébrard, *Freedom Papers: an Atlantic Odyssey in the Age of Emancipation*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2012.
- Telles, E., *Race in Another America: The Significance of Skin Color in Brazil*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2014.
- Thomas, S., *Cuban Zarzuela: Performing Race and Gender on Havana's Lyric Stage*. Urbana: University of Illinois Press, 2008.
- Veigas, José, *Escultura en Cuba, Siglo XX*. Santiago de Cuba: Fundación Caguayo, Editorial Oriente, 2004.
- Walker, Tamara, *Exquisite Slaves: Race, Clothing, and Status in Colonial Lima*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- Walker, Tamara, « The Negrito out of Africa ». Communication à la conférence de l'ACASA 2021.