

El Arte Contemporáneo africano en un contexto global

Anna María Guasch

Crítica de arte, Profa. de la Universidad de Barcelona, España

Introducción

De unos años a esta parte asistimos a la emergencia de un impulso que domina las prácticas artísticas contemporáneas, pero también las curatoriales, teóricas e historiográficas, el impulso etnográfico que busca dar respuestas a preguntas como: ¿quién tiene autoridad para hablar en nombre de la identidad o la autenticidad de un grupo? ¿Cómo chocan y conversan el yo y el otro en los encuentros de la etnografía, en los viajes o en las relaciones inter-étnicas? ¿Qué narrativas pueden explicar la presente gama de movimientos locales? Y ello en sintonía con las tesis de Edward W. Said, que en su *Orientalism* (1977), el primer estudio crítico del conocimiento occidental sobre lo exótico, sugería un nuevo espacio cultural que no era simplemente una sucesión a lo moderno sino un entramado de continuidades y discontinuidades donde lo importante no era tanto la cuestión de la “identidad” sino la política de “reconocimiento”.

En el ámbito de lo africano, las relaciones entre el “yo occidental” y el “otro negro” empezaron mucho antes de este texto pionero del pensamiento poscolonial de la mano de destacados autores panafricanistas o afrocentristas como, entre otros, el escritor martinico Aimé Césaire, nacido en 1913, que en la revista *Tropiques* —por él fundada en los años cuarenta y que se convirtió en una “resistencia cultural” frente a la dominación francesa— manifestó su visión idealizada y nostálgica de las raíces de la cultura africana; o el poeta y político senegalés Léopold Sédar Senghor, que acuñó el concepto de la *negritude* (1947) como respuesta al peyorativo “negro”; así como el psiquiatra y teórico político nacido en Las Antillas francesas en 1925 Frantz Fanon, que en su ensayo *Piel negra, máscaras blancas*, de 1952, examinó los efectos psicológicos del colonialismo y explicó las consecuencias de la formación de la identidad del individuo “colonizado” que era forzado a la internalización del “yo” como “otro” en las antípodas de la civilizada, racional e inteligente figura del colonizador. Muy pertinentes resultan las ideas de Fanon contenidas en uno de los capítulos del citado texto-manifiesto, “El factor de la negritud”, en el que define la identidad (de hecho su propia

identidad, ser un negro que vive en una sociedad blanca francesa) en términos “negativos”, como la ausencia del sujeto: “una cultura racista prohíbe por definición la salud psicológica del hombre negro”.

En estos diálogos entre el “yo occidental” —heredero de la cultura positivista y acumulativa del siglo XIX y que se creía depositario de la razón y de la herencia hegeliana— y el “otro negro” —un ser unido indefectiblemente a las prácticas religiosas que lo convertían en “arcaico”— juegan también un papel muy destacado en los distintos episodios vinculados a los impulsos primitivistas del siglo XX, desde el interés de los artistas de las primeras vanguardias como Picasso, Matisse, Modigliani, Kircher, Klee o los artistas del Die Brücke por las imágenes ideales de lo primitivo (o de lo primordial) procedentes de culturas africanas, oceánicas o precolombinas hasta otro tipo de aproximaciones más próximas a la “etnografía” como las protagonizadas por la generación de surrealistas tanto del ala bretoniana como de la disidente vinculada a la revista *Documents*. De ello es buen exponente el mapamundi que a modo de “cartografía mítica” se publicó en la revista *Variétés* en junio de 1929. El mapa, que aparecía en las páginas 16 y 17 de la mencionada revista, no incluía texto pero sí título: *Le monde au temps des surréalistes*; y definía una cartografía en la que, si bien se mantenían los continentes y las islas principales del planeta, aparecían importantes omisiones, cambios de escala y deformaciones. De Europa Occidental sólo restaba París y Constantinopla. La superficie del continente africano se reducía considerablemente, como también ocurría con la de América del Sur, India o Australia. En cambio, aparecían engrandecidos nuevos territorios de Alaska, México, la península de Labrador y algunas zonas de Oceanía (el tamaño de la Isla de Pascua superaba por ejemplo a Australia).

También André Breton llevó a término en su ensayo *Art magique*, de 1957, una destacada contribución a la valoración de las artes africanas y oceánicas, pero sin lugar a dudas fueron los surrealistas disidentes de los años treinta en torno a la revista *Documents Doctrines, Archeologie, Beaux Arts, Ethnographie* los que acometieron una más activa aproximación al “otro africano”. Entre ellos destaca el crítico e historiador del arte alemán Carl Einstein, que en 1915 publicó el que puede considerarse un primer análisis formal de la escultura negra africana, *Negerplastik*. Fue también Einstein el que desde las páginas de la revista *Documents* (véase un

artículo fundamental al respecto titulado “Andre Masson, estudio etnológico”. de 1929) aportó una valoración estética del arte africano cuestionando el falso concepto de primitivismo engendrado por los “antropólogos evolucionistas” como Edgar Tylor, que en el texto *Cultura primitiva* (1871) explicaba la diversidad de la humanidad como resultado de distintas fases de “desarrollo” y de “evolución darvinista”, dando por sentado de que lo importante era acumular, comparar y clasificar los objetos etnográficos, entre los cuales se encontraban los “objetos de arte”.

Asimismo, un lugar destacado lo ocupa la figura del escritor y etnógrafo francés Michel Leiris, que, junto con Georges Bataille y Paul Rivet, fue de los primeros pensadores que desde su reivindicación de las figuras de la “alteralidad” más contribuyeron a erradicar los episodios de exotismo y a romper con la estetización de la que el arte primitivo había sido objeto por parte de las vanguardias anteriores. Michel Leiris, el primer exponente de “artista como etnógrafo”, publicó en 1934 el texto *L’Afrique fantôme*, construido a partir de sus diarios africanos y de su expedición a Dakar-Djibouti de 1931 a 1933, y en 1959 pronunció su célebre conferencia “El etnógrafo delante del colonialismo” ante un auditorio del que formaban parte, entre otros, Aimé Césaire, Claude Lévi-Strauss, Jean Rouch y Maxime Rodinson (el texto apareció publicado en *Les temps modernes*, la revista que Leiris había fundado en 1944 en compañía de Jean-Paul Sartre). En este texto, Leiris mostró la “otra cara” del etnógrafo: la más abiertamente política que le llevó a realizar una imposible síntesis de activismo justo al inicio del proceso de descolonización al aunar lo que parecía irreconciliable: el crear profundas afinidades entre el arte exótico y primitivo y el pensamiento surrealista en la medida en que los dos buscaban suprimir la hegemonía de lo consciente y lo cotidiano en la búsqueda de la “emoción reveladora”.

La otredad negra y los discursos curatoriales

En el amplio catálogo de actitudes respecto a la “otredad” negra que han salpicado la segunda mitad del siglo XX, destaca la generada por la mirada curatorial, sobretudo con el afianzamiento de la ideología multicultural fruto del proceso de descolonización, así como de ruptura de fronteras entre centro-periferia, culturas y subculturas. El reconocimiento del fin del monopolio occidental y la implícita aceptación de la pérdida de la propia identidad cultural en beneficio de la pluralidad cultural que

conllevo el afianzamiento de los discursos de las diferencias y del proceso de desterritorialización propio de los últimos años de la década de los ochenta supuso un amplio beneficio para esta “otredad”, tal como reconoció Thomas McEvilley en *Art & Otherness*, en el que articuló su teoría del “otro” como una necesaria confluencia en el seno de la posmodernidad, de las tendencias de la antropología y del pensamiento crítico, confluencia en la que la universalización o globalización se entendía como una corrección de los esquemas eurocéntricos. No es extraño que McEvilley articulara una de las críticas más hostiles a la muestra *Primitivism in 20th Century* (MoMA, Nueva York, 1984) cuestionando el hecho de mostrar por primera vez el arte primitivo al lado del arte moderno por su carácter extremadamente formalista, por el hecho de omitir los nombres de los autores y de las fechas de realización de las obras y por tratar la comparación entre arte moderno y las artes primitivas como un mero ejemplo de “cultura muerta”.

Con el fin de paliar en parte estas omisiones y jerarquías, *Magiciens de la terre* (París, 1989) trazó sus objetivos en función de los “flancos” abiertos por la exposición del MoMA. De entrada, podemos decir que *Magiciens* recuperó toda la parte eliminada de la exposición del MoMA e intentó mostrar que en la actualidad existían artistas “identificados” (con nombre y apellidos) que podían desplazarse a París, con los que se podía hablar y que podían ser mostrados al lado de las *vedettes* o de los artistas más conocidos del arte occidental. (Se invitó a cien artistas de los cinco continentes, de los cuales veinte eran africanos, que pisaban por primera vez —algunos de ellos lo han seguido haciendo con posterioridad, como Frédéric Bruly Bouabré o Kane Kwei— los altos lugares del arte contemporáneo europeo.)

Magiciens propuso de hecho una confrontación directa entre los artistas contemporáneos salidos de todas las culturas del mundo: aquí lo internacional no designaba únicamente la Europa del Este y la América del Norte, sino también las tres cuartas partes restantes de la humanidad. En la Grande Halle de la Villette se podían encontrar yuxtaposiciones bastante inesperadas: una obra *povera* de Mario Merz, detrás de un frontón de Papoua Nueva Guinea, y más al fondo un gran círculo de piedras de Richard Long hecho con lodo al lado de una obra de los aborígenes australianos. También se podían ver los ataúdes de Kane Kwei que, aunque el comisario lo denominó artista, era en realidad un ebanista que vivía en Ghana, donde

había muerto hacía algunos años. En los cincuenta realizó un primer ataúd “en forma de barco” para uno de sus parientes, que era pescador. Y con los años siguió haciendo ataúdes por encargo con diferentes atributos, recordando algún elemento destacado de la fotografía del difunto. Quizás el más conocido es el ataúd en forma de vehículo destinado al propietario de una compañía de taxis que se hizo enterrar en uno. Este sería un caso típico de *Magiciens*: conferir categoría de obras de arte a lo que eran objetos unidos a sus rituales de origen. Sostiene Jean Hubert Martin: “no veo por qué no se pueden aplicar los criterios de creación artística al trabajo de Kwei (que dejó numerosos seguidores), así como aplicar a Kwei el título de artista: él creó una forma que no existía antes”.

Otro ejemplo lo constituye el artista de la República Democrática del Congo Bodys Isek Kingelez, que, hasta que fue descubierto por el equipo de comisarios de *Magiciens*, realizaba maquetas de arquitectura extravagantes, visionarias e imaginarias que exponía en galerías de Kinshasa sin éxito alguno. Cyprien Tokoudagba era un artista de Benin completamente impregnado de su tradición y religión, el vudú, que habitualmente se dedicaba a decorar los santuarios de Abomey con pinturas y también esculturas, desmarcándose de las tradiciones locales y aportando un estilo muy personal: el pintaba los personajes de la mitología vudú con sombras muy fuertes y negras. Hubert Martin invitó a este artista a París para realizar un conjunto de obras para la exposición de La Villete. Y allí trabajó como lo hubiera hecho en su país: realizó una escultura sagrada cargada de significaciones. También organizó una ceremonia vudú a la que invitó a gente de Benin que vivía en París. Por lo que respecta a las pinturas, cada una poseía una forma codificada en relación a la liturgia o a la mitología vudú (divinidades del panteón vudú, genealogías de los reyes de Abomey) que seguramente el espectador de París no podía entender en toda su profundidad y que sólo captaba a un nivel formal. Pero el significado estaba ahí. También unida a la religión vudú se encontraba la obra de Patrick Vilaire, de Haití, descubierto en el momento de *Magiciens* y que presentó tronos, demasiado grandes para poder sentarse en ellos. Estos sillones de metal estaban en relación con alguna idea relacionada con el vudú. En *Fauteuil Président* la forma humana del presidente se recortaba en el dorso de la silla. Y cada una de estas obras manifestaba el interés que Vilaire experimentaba por la historia e iconografía de Haití (de hecho él publicaba

regularmente libros y era un intelectual que podía conceptualizar su praxis al mismo nivel que lo podía hacer, por ejemplo, Daniel Buren).

Fue también muy impactante la obra de un artista indio navajo, Joe Ben Jr., que si bien era artista también había aprendido de su padre (un chamán) la práctica de curación unida a rituales de la arena, manteniendo los dos oficios simultáneamente (arte y curación). Para *Magiciens*, Joe Ben realizó una pintura sobre suelo con polvos coloreados fruto de moler minerales a partir de diseños que correspondían a un ritual asociado a un tipo de enfermedad, pero al contrario de lo que ocurría en su contexto original en el que las pinturas sólo duraban el tiempo de la ceremonia y debían ser destruidas, en París la obra permaneció a lo largo de toda la exposición.

Y aunque, como señalaba Thomas McEvilley en uno de los textos del catálogo, la exposición permitió ofrecer una idea de la situación global del arte contemporáneo con todas sus fragmentaciones y diferencias, así como “abrir una grieta” dentro del territorio europeo, no obstante, no se libró de numerosas críticas. Según los detractores un implícito “primitivismo” habría guiado las representaciones de los artistas no occidentales, privilegiando aquellas visiones que comportaban las huellas y los registros de la tradición (colores, pigmentos, plumas) en detrimento de proyectos comprometidos con el cambio: la modernización y la urbanización. Se acusó también a los organizadores de ofrecer una imagen en extremo estática del artista que vivía en África, en Asia o América Latina. Y sobretodo se vio en la exposición una operación etnocéntrica y hegemónica que no pudo desprenderse de considerar a los “otros” como primitivos y en la que la supuesta connivencia de códigos culturales contrapuestos quedó reducida a una confrontación estética que presupuso en todo momento la superioridad de la cultura occidental frente a las no occidentales (los hombres frente a los magos).

Tras *Magiciens de la terre* fueron muchas las muestras que se alejaron paulatinamente del todavía “modelo de exposición moderna” que veía al “otro” como exótico o primitivo y que se acercaban cada día más al prototipo de “exposición posmoderna” que permitía al “otro” ser el mismo. Así habría que entender *Africa explora. Arte africano del siglo XX* (que inició su andadura en 1991 en Nueva York y acabó su periplo en 1994 en Barcelona), que con la presencia de artistas como Trigo Pirula, Chéri Samba, Arpan, Kane Kwei o Moké siguió una estrategia más claramente

“etnológica” buscando representar el arte africano en su contexto y en toda su diversidad. La particularidad de la exposición fue su organización según categorías (o útiles conceptuales): arte tradicional, nuevo arte funcional, arte urbano, arte internacional, arte extinto, que definían las formas artísticas según las intenciones de los artistas, el nivel de su educación y la relación con los “clientes”. No obstante, esta categorización fue también objeto de severas críticas. Fue juzgada de rígida y artificial por el hecho de proyectar una representación obsoleta de África articulada según dicotomías tales como África/Europa, rural/urbano, tradicional/contemporáneo, artesano/artista.

Una larga lista de exposiciones de arte africano a lo largo de la década de los años noventa, como *África Hoy* (Las Palmas, 1991), un panorama de creación contemporánea en el África subsahariana, *Siete historias sobre arte moderno en África* (Londres, 1995) con una visión polifónica del arte africano, *Tiempo de África* (Las Palmas, 2000), parecían repetir los mismos tópicos que las muestras anteriores: desde un pronunciado neo-exotismo o primitivismo *fin-de-siècle* hasta un nuevo intento de definir la especificidad africana sin apenas permitir un diálogo entre el “otro” (las propias voces, las vivencias autóctonas y referenciales del arte africano, las filosofías preexistentes africanas...) y el “yo” occidental.

¿Cómo definir la especificidad africana sin caer en lo tradicional, en lo ancestral, en lo esencialista, pero a la vez sin abandonarse a las fórmulas de un impersonal internacionalismo de las capitales cosmopolitas del arte? Difícil cuestión ésta que tuvo quizás una de sus manifestaciones más afortunadas en la II Bienal de Johannesburgo que, con el título *Trade Routes: History and Geographie*, prescindió de las “listas del tercer mundo”, es decir, de artistas con etiquetas nacionales: los artistas no representaban naciones dando por supuesto de que los artistas africanos no eran unos artistas ingenuos que vivían aislados y que se producía un constante intercambio de ideas y bienes de consumo con el resto del mundo. La mayor parte de los artistas presentes en esta bienal, que su comisario Okwui Enwezor había escogido por el “grado de plantear cuestiones duraderas”, más allá de sus etiquetas nacionales (Kay Hassan, Sabine Bitter, Ghada Amer, Huang Young Ping, Fiona Tan, Tania Bruguera u Olu Oguibe) se valieron por primera vez de unas “lenguas francas” internacionales (como el minimal o el conceptual) para proyectar sobre ellas una serie de narrativas

particulares, algunas relacionadas con la memoria de pérdida, de alienación, de abandono. La herida que acarrea el exilio está siempre en la obra de estos artistas, obras que, tal como se podía ver en Olu Oguibe, en vez de fomentar los conceptos de tradición, autenticidad y originalidad, proyectaban a un desplazamiento y descentramiento del centro o de la historia. Y ello a través de unas imágenes que podían ser calificadas de diaspóricas, es decir, intertextuales e intervisuales con posibilidad de múltiples asociaciones visuales e intelectuales, tanto dentro como más allá de la producción de la imagen.

La pregunta que quedó en el aire fue: ¿se establecieron realmente las *Rutas comerciales* entre África y el resto del mundo en una bienal que favoreció en todo momento al “espectador” internacional y primó las “situaciones individuales” más allá de los aspectos nacionalistas? Quizás en este sentido la exposición que mejor ha sabido dar respuesta a todas estas cuestiones ha sido *Africa Remix. El arte contemporáneo de un continente* (Dusseldorf, Londres, París y Tokio, 2004-2006) que no renunció a la “especificidad africana” sin caer ni en lo ancestral ni en las neutras fórmulas internacionales generadas por la “mundialización”.

De ahí la mezcla de creadores residentes en África junto con los de la diáspora (46 africanos o de origen africano y 31 diaspóricos), poniendo en el mismo plano a artistas jóvenes y desconocidos con otros de los circuitos del arte contemporáneo (Ghada Amer, Marlene Dumas, David Goldblat, Yinka Shonibare, William Kentridge, Willie Bester, Samuel Fosso, El Anatsui y Chérie Samba, estos cuatro últimos presentes también en la muestra *El juego africano de lo contemporáneo*). Y de ahí la necesidad de mostrar el “estado de la creación africana” en sus desarrollos más recientes, liberada del peso trágico de su pasado sin víctimas, ni oprimidos, ni retrasos culturales, ni tinieblas morales. Y todo expresado en una serie de temáticas, algunas relacionadas con la identidad y la historia (Jane Alexander, Andries Botha, William Kentridge, Willie Bester, Marlene Dumas o Chéri Samba), otras con el cuerpo y el espíritu, dos nociones fuertemente imbricadas en la filosofía africana (Abdoulaye Konaté, N’Dilo Mutima, Loulou Cherinet, Joseph-Francis Sumegné, Barthélémy Togo) y otras con la ciudad y la tierra (Pascale Marthine Tayou), pero sin renunciar a un fuerte contenido universal.

Ya no se trata, en efecto, de elaborar una definición de una África poscolonial (siempre en relación con la memoria del colonizador), sino más bien de definir el lugar del africano en tanto que individuo en un contexto más global. Y todo ello dando por supuesto que África es el lugar por excelencia de la mezcla, de la impureza (de ahí el “remix” del título y las alusiones al caos y a las metamorfosis); el acto creador es siempre resultado de una tensión, de un “diferencia” entre realidades distintas, de la “identidad múltiple”, el reclamo de un buen número de artistas de la diáspora en la era de la mundialización, es uno de los factores más positivos y más enriquecedores de este nuevo arte.

Conclusión

Quizás le tengamos que dar la razón a David Elliot, que en uno de los textos del catálogo de *Africa Remix*, “Afrique, expositions et peurs du noir...”, afirma: “África ha sido por mucho tiempo la tumba del comisario de exposición. Inmensa, “peligrosa”, imposible de abarcar, este vasto continente —sostiene Elliott— es refractario a toda tentativa de síntesis y las exposiciones de arte contemporáneo no han hecho sino reforzar los estereotipos habituales —exotismo, dislocación— que ni sus propios comisarios han sabido combatir”.

Síntesis biográfica

Anna María Guasch es profesora de Arte Contemporáneo de la Universidad de Barcelona. Dirige la colección de libros Akal/Arte Contemporáneo de Madrid y entre sus publicaciones recientes destacan: *El arte del siglo XX en sus exposiciones 1945-1995* (Serbal, Barcelona, 1997), *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995* (Akal, Madrid, 2000), *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural* (Alianza, Madrid, 2000), *La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento (2000-2006)* (Cendeac, Murcia, 2006). Es también editora, junto con Joseba Zulaika, del libro *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao* (Akal, Madrid, 2007). Crítica de arte en revistas especializadas y en el *Suplemento Cultural ABC* de Madrid.