

## ENTRE LO ESTÉTICO Y LO EXTRA-ESTÉTICO: PARADOJAS DE LA EMERGENCIA INTERNACIONAL DEL ARTE CONTEMPORÁNEO DE ÁFRICA

Lourdes Méndez<sup>1</sup>

Si algo de bueno tuvo la visión primitivista que orientó la selección de los y las artistas no occidentales que participaron en *Magiciens de la Terre* (1989), primera exposición mundial de arte, ese algo fue el debate que provocó la exotización del “Otro” artista (Méndez 1995). La visión primitivista de J.H. Martin, comisario de *Magiciens...* que decía no haber recurrido a expertos del “Tercer Mundo” porque él y su equipo no conocían a ninguno que compartiera sus conocimientos y gustos sobre el arte contemporáneo occidental, influyó en que especialistas africanos ya presentes en los “mundos del arte” (Becker 1982) insistieran, con más ahínco si cabe, en organizar exposiciones que escaparan a la exotización occidental de artes y artistas de África. Desde los años noventa del siglo XX dichos especialistas -generalmente afincados en países occidentales- están promoviendo internacionalmente a artistas de África a través de exposiciones dedicadas al arte contemporáneo de dicho continente. Nacidos a principios de los sesenta, el nigeriano Okwui Enwezor y el camerunés Simon Njami son actualmente dos de los más influyentes. Ambos, al igual que sus homónimos occidentales, seleccionarán mayoritariamente para sus exposiciones a artistas varones -en su caso africanos o de origen africano- pero, contrariamente a ellos, para inscribirlos en la contemporaneidad artística tendrán que combatir las rémoras evolucionistas sobre artes y artistas “primitivos” (hoy “étnicos”) aún vigentes en los mundos del arte. Luchando para que el arte contemporáneo de África emerja internacionalmente, dichos especialistas y sus colaboradores lidian con la siguiente paradoja: ¿cómo lograr que la temporalidad normativa de base estética (Heinich 1998) implícita en la noción de arte contemporáneo, temporalidad que utilizan como criterio para seleccionar a artistas y obras, no se vea empañada por el de ser un/a artista de África o de origen africano? Estético uno,

---

1      Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea

extra-estético el otro, el uso conjugado de ambos criterios remite a una historia -la de los efectos del colonialismo sobre artes y artistas de África-, y a un presente postcolonial que posibilita la emergencia internacional del arte contemporáneo de África y de otros continentes colonizados.

Sin perder de vista cómo han afectado a artes y artistas de África el colonialismo y el post-colonialismo, y sin olvidar que en el mercado mundial del arte contemporáneo “la regulación se efectúa a través de conflictos entre los grandes actores culturales y económicos que nombran y teorizan los movimientos y controlan la oferta” (Moulin 2003: 44), en estas páginas abordaré primero la tríada tradición / modernidad / contemporaneidad y enunciaré sus consecuencias para artes y artistas de África. Acto seguido me adentraré en cómo, a lo largo de los noventa, tres hechos interrelacionados: la presencia de especialistas de origen africano en los mundos del arte, la organización de bienales en algunas ciudades africanas, y la mundialización del mercado del arte, contribuyen a la emergencia internacional del arte contemporáneo de África.

### *Artistas de África: tradición, modernidad, contemporaneidad*

África aglutina a 44 países, a cientos de grupos étnicos, culturas, lenguas y formas de expresión artística. La historia de esos países, de esos grupos étnicos y de sus culturas, de sus mujeres y hombres, se ha ido tejiendo al hilo de los efectos del colonialismo, del de las luchas por la independencia y la posterior configuración de los modernos estados africanos, y del post-colonialismo. Recordemos que a finales del siglo XIX, las situaciones de contacto permanente entre occidentales y grupos autóctonos de África ya se habían institucionalizado y que países como Francia, Alemania, Bélgica, Gran Bretaña, Portugal o España ya se habían adueñado de África repartiéndosela tras cruentas luchas entre ellos, y contra autóctonos que defendían sus derechos (Ferro 1994). Sometidos sus territorios a diversos tipos de administración colonial, a los intereses económicos, políticos y religiosos de sus colonizadores, las poblaciones autóctonas sufrirán las consecuencias del dominio europeo en todos los ámbitos, incluido el del arte. Para África el colonialismo supuso “el mayor trastorno para las instituciones tradicionales, los gobiernos y también para las prácticas artísticas y religiosas (...) (pero) aunque las antiguas formas de patronazgo artístico que sirvieron a la autoridad indígena fueron suprimidas, fueron emergiendo nuevas vías de expresión artística” (Littlefield Kasfir 1999: 7). En efecto, como consecuencia del colonialismo, numerosas culturas africanas modificaron sus formas tradicionales de expresión artística incorporando nuevos materiales, herramientas, estilos y temáticas. Ese proceso, actualmente ensalzado como señal de “hibridación”, fue interpretado por expertos occidentales en arte o en antropología como

indicio de aculturación. Progresivamente, el discurso experto occidental distinguió entre los objetos “falsos”, con escasas cualidades estéticas y de poco valor económico; y los “auténticos” (Errington 1998), expuestos en los museos etnográficos o vendidos en galerías especializadas en arte “tribal”. Este proceso remite a una de las bases que sustenta la jerarquía entre artes no occidentales y occidentales: la de la imposición de una tradición estética occidental que, como señala Clifford (1995), divide los objetos en cuatro categorías, “arte”, “cultura”, “no-arte” y “no-cultura”. “Arte” designa a las obras originales y singulares que interesan a conocedores, museos y mercado del arte; “cultura”, a las producciones colectivas tradicionales -cultura material y artesanía-, que interesan a los museos etnográficos; “no-arte”, a los artículos comerciales reproducidos en serie y “no-cultura”, a las falsificaciones, invenciones y objetos propios a los museos tecnológicos. Estas cuatro categorías remiten a objetos, pero también a especialistas (galeristas, críticos, comisarios, coleccionistas), a instituciones (museos), a mercados (el del arte) y a productores (los y las artistas). Todas ellas tejen las jerarquías entre artistas y artes primero designadas desde Occidente como “salvajes” o “primitivas” y, posteriormente, como “étnicas”; y a artistas y obras sin etiqueta clasificatoria ajena a lo artístico. Una de las consecuencias de dicho proceso es que dificulta tanto la tarea de repensar los contenidos de las nociones de arte “moderno”<sup>2</sup> y “contemporáneo”, como la de examinar su pertinencia a la hora de estudiar las artes del siglo XX en África. Dicho de otra manera, las nociones occidentales de arte “moderno” y “contemporáneo” no dan “cabida a la experiencia histórica africana (...) en África, lo moderno va de la mano del colonialismo y se identifica muy de cerca con la imposición de transformaciones sociales y económicas basadas sobre teorías colonialistas de ‘mejorar al nativo’ (...), lo contemporáneo (...) se ha construido a través de un proceso de ‘bricolaje’ sobre estructuras ya existentes (...), el arte contemporáneo africano es post-colonial en términos de fechas, pero al igual que el arte contemporáneo Occidental, no puede explicarse o describirse adecuadamente fuera de la referencia a ese contexto histórico” (Littlefield Kasfir 1999: 8-10). Para dar cuenta de los efectos del colonialismo sobre artes y artistas de África voy a exponer un único caso: el del arte pictórico de la República Democrática del Congo. Un caso que, lejos de ser anecdótico, puede hacerse extensivo a otros Estados africanos (Willett 1994).

Desde los años veinte del siglo XX hasta la actualidad el arte pictórico de la República Democrática del Congo (ex- Congo belga, ex-Zaire) ha atravesado cuatro fases. A través de ellas, se reestructuraron diferentes dimensiones locales del quehacer

---

2 Para nuestra Historia del Arte, lo “moderno” finaliza en 1945, año en el que el continente africano seguía colonizado.

artístico y en todas queda patente el peso de la colonización. Las dos primeras fases implicaron el acceso a nuevos materiales, herramientas, técnicas y a un aprendizaje formal del arte en escuelas en las que se pretendía que los autóctonos “guardasen las orientaciones concebidas como típicamente africanas” (Cornet 1992: 71). Este objetivo respondía al supuesto de que los colonos blancos que las fundaron “creían en la existencia de una imaginación artística africana innata, radicalmente diferente de la europea”(Mudimbe 1992: 498). Pero, al igual que en otros contextos coloniales, en una tercera fase los alumnos de esas escuelas “se pusieron a escrutar libros de historia del arte buscando escuelas o autores modernos que les parecían válidos para sus propias expresiones. Es (...) la fase más decisiva de la aventura, pero también la que suscita más reticencias hoy por parte de los críticos de arte” (Cornet 1992: 71). La última fase coincidiría con el auge del arte popular, con la boga del arte *naïf* y con la aparición de una clientela local e internacional para esas obras. Durante esa fase, independientemente de temáticas o estilos, los artistas se abren “a otra tradición cultural. Para ellos, la realidad orgánica de la modernidad se encarna en los discursos, valores, estéticas (y) en la economía mercantil del colonialismo” (Mudimbe 1992: 500). Esta apertura incidirá en las opciones plásticas de los artistas configurándose tres polos de referencia para la creación de obras visuales: el de la tradición, el de la modernidad y el de lo popular. Son los polos de la tradición y de la modernidad los que aquí interesan ya que las obras tradicionales y las modernistas están destinadas a un mercado internacional y han sido creadas por artistas que han recibido una formación; mientras que las populares, creadas por artistas autodidactas (Jewsiewicki 2003), están destinadas a un mercado local, las adquieren las clases populares, y rara vez son etiquetadas por los especialistas como “arte contemporáneo”. Si los artistas tradicionales recuperan estilos, temas y motivos de las tradiciones estéticas anteriores a la colonización; los modernos quieren crear una nueva estética, pero ambos proyectos son compatibles. Y lo son porque estos artistas, retomen la tradición o no, reflejan las nuevas formas de vida y evalúan “las herramientas, medios y fines del arte en el seno de un contexto social transformado por el colonialismo, por las corrientes más recientes, influencias y modas, que llegan del exterior” (Mudimbe 1992: 491).

A partir de la década de los sesenta, el acceso a la independencia de diferentes países africanos conllevará una transformación radical del contexto social, político y económico en el que están inmersos sus artistas. Surgen nuevas necesidades, nuevas expectativas de futuro y algunos artistas plasmarán en sus obras “la necesidad de decir e ilustrar algo nuevo (...) de expresar la nueva conciencia que emerge (...) son artistas (...) hijos de dos tradiciones, de dos mundos que interpelan, conjugando mecanismos y máscaras, máquinas y el recuerdo de los dioses” (Mudimbe 1992: 505-506).

Progresivamente, algunos artistas africanos se adentrarán en el arte contemporáneo y si se refieren en sus obras a tradiciones estéticas anteriores al colonialismo, sabrán “cómo someterlas a su propio proceso creativo”(504). Este proceso desembocará en una creciente incorporación de éstos artistas al mercado mundial del arte y es al incorporarse al mismo cuando tomarán conciencia de lo que Occidente espera encontrar en ellos y en sus obras. Ciertos europeos, declaraba en 1970 el senegalés Iba N' Diaye “en busca de sensaciones exóticas, esperan de mí que les sirva folklore. Me niego a hacerlo, si no sólo existiría en función de sus ideas segregacionistas sobre el artista africano”(citado por Mudimbe: 505). A lo que N' Diaye aludía es a la vigencia de la ideología primitivista en los mundos del arte, vigencia a la que hay que sumarle otro problema: el de la doble temporalidad implícita en la noción de arte contemporáneo. En dicha noción entra en juego una temporalidad cronológica y otra “normativa, de base estética, que implica una selección en función de una congruencia con el presente que implícitamente reposa sobre la valorización de la ruptura con el pasado, constitutiva de lo que ha devenido un nuevo ‘paradigma’ estético, una nueva definición del sentido de la normalidad en arte” (Heinich 1998:11). Dado que es la temporalidad normativa la retenida por críticos y comisarios a la hora de excluir de sus selecciones a cientos de artistas cronológicamente contemporáneos, y dado que hace tiempo que los y las artistas no occidentales son conscientes de ello ( Coquet & Derlon & Jeudy-Ballini 2005), lo hasta ahora expuesto me permitirá profundizar en la problemática enunciada introduciendo en ella a las artistas.

### *Mujeres africanas, artistas africanas*

El lugar de las artistas en el arte, al igual que el de los artistas, está condicionado por las posiciones sociales que como mujeres u hombres ocupan en sus respectivas sociedades, y por cómo dichas posiciones han ido transformándose. En el caso de las africanas, los efectos conjugados del colonialismo y de las tradiciones culturales propias a sus sociedades repercutirán en su tardía incorporación al campo local del arte. Al contrario que para los hombres, para las mujeres africanas no fue tanto el periodo inmediatamente posterior al acceso a la independencia de sus respectivos países el que modificó su situación social, como el de unos años ochenta parcialmente ocupados por lo que la ONU designó como la década de la mujer (1975-1985). La década se clausuró en Nairobi con un balance sobre lo que se había realizado y lo que quedaba pendiente, siendo esta última parte la más abultada del informe. En el caso de África, y a pesar de lo que quedaba por hacer, en los ochenta se constataron dos hechos significativos: un incremento de migraciones de las mujeres hacia las ciudades, y una creciente preocupación por parte

de los estados africanos por imponer la paridad en la escolarización de niños y niñas. Ambas cuestiones son de especial relevancia para nuestro tema por tres motivos. Porque nos sitúan en el polo de la modernidad artística y de sus efectos; porque “aunque con escasas excepciones, las antiguas formas de arte africano se originaron en un orden social centrado en el parentesco y basado en pautas tradicionales de autoridad, las nuevas se dan más probablemente en contextos urbanos y se alojan en una emergente estructura de clase” (Littlefield Kasfir 1999: 16); y porque nos permitirán verificar que los valores que estructuraban las relaciones sociales entre los sexos en las sociedades tradicionales africanas, los roles, funciones y trabajos sexualmente divididos entre hombres y mujeres, ni se enfrentaban ni entraban en conflicto con los valores de sexo/género vehiculados por los países colonizadores a través de sus instituciones de enseñanza.

Como todo sujeto histórico colectivo, el constituido por las africanas ha ocupado diferentes posiciones desde el momento inmediatamente anterior a la colonización hasta la actualidad. En un intento de síntesis la historiadora Coquery-Vidrovitch (1994) ha desgajado diversas figuras de mujer, haciéndolas emerger de las actividades económicas, sociales y a veces de índole política que éstas desarrollaban con anterioridad a la colonización. Al proceder de esta manera, nos ofrece una panorámica sobre la situación de las africanas en las sociedades tradicionales, insistiendo en la marcada división sexual del trabajo entre ambos sexos, tanto en las sociedades matrilineales como en las patrilineales, tanto en los trabajos agrícolas y domésticos como en los artísticos. Así, en las sociedades tradicionales, las africanas “confinadas en el ámbito doméstico, han sido las artesanas de lo cotidiano: alfarería, cestería, hilado formaron parte del lote, a veces tejedoras (actividad no obstante sobre todo masculina en África del Oeste) (...), la casi totalidad de los artesanos “de lujo”, servidores de los grandes jefes (...) escultores (....) fabricantes de máscaras y de estatuas con fines religiosos (....), fueron hombres” (Coquery-Vidrovitch 1994: 347). Nos topamos aquí con una primera realidad en lo que concierne a los objetos producidos por las mujeres en dichas sociedades. Son objetos de uso doméstico, parte integrante de lo que la antropología denomina cultura material. Esos objetos no despertarán el interés suscitado por esculturas y máscaras entre los artistas europeos de las primeras vanguardias, interés que los metamorfoseó en arte a los ojos occidentales (Maquet 1986) y que dio lugar a la elaboración de las categorías canónicas que servirán para enmarcarlo, la de “primitivo” y la de “auténtico”, y a la creación de instituciones especializadas para su exhibición. A pesar del recurrente debate sobre la inexistencia de la figura del artista en las sociedades tradicionales africanas, debate que tiene como corolario la idea de que quienes en ellas creaban determinadas clases de objetos ni los realizaban con un fin puramente estético (la contemplación), ni se concebían a sí mismos como artistas -requisitos indispensables para poder hablar, desde Occidente, de arte,

de obra de arte y de artista- hay que destacar que en las sociedades tradicionales africanas eran los hombres quienes producían objetos culturalmente relevantes simbólicamente y ritualmente. Este dato etnográfico pone de manifiesto que, se les denomine artistas o se les llame “artesanos de lujo”, las mujeres no eran consideradas como tales y así lo han confirmado las investigaciones antropológicas que, sobre artes y artistas chokwe, hausa, ashanti, gola, yoruba o fang, se realizaron durante los años cincuenta y sesenta del siglo XX (D’ Azevedo 1973), momento en el que se empezó a nombrar<sup>3</sup> a quienes producían objetos con cualidades estéticas. Momento también en el que frente al supuesto anonimato del artista “primitivo” (Price 1993), empezará a elaborarse la figura del artista “tradicional”, figura en la que las mujeres tendrán escasa cabida<sup>4</sup>.

Lo hasta ahora descrito apunta hacia la desigual posición de hombres y mujeres en las sociedades tradicionales en lo que a la producción artístico-artesanal se refiere y, de lo que a continuación se trata, es de ver qué sucederá con las mujeres a lo largo de la colonización. De las cuatro fases por las que atravesaron *grosso modo* generaciones de artistas africanos del siglo XX, las mujeres sólo se vieron afectadas por la primera: la del acceso a nuevos materiales, herramientas y técnicas, viéndose excluidas de las tres siguientes. Esto implica que las africanas no se beneficiarán de un aprendizaje formal del arte durante la colonización, lo que las situará en inferioridad de condiciones y les impedirá incorporarse a un campo local del arte contemporáneo en plena formación. El peso conjugado de la tradición y del colonialismo hizo posible un desequilibrio en la escolarización de ambos sexos que, en la República Democrática del Congo, adquiere especial relevancia. En la actualidad dicho país es, en términos comparativos, uno de los que ostenta una menor tasa de analfabetismo aunque éste no sea paritario entre ambos sexos: 16% de hombres, 29% de mujeres (Stamm 1998) y sin embargo, en el momento de la independencia, ninguna congoleña había obtenido un título de bachiller y escasas eran las que dominaban el francés. Para entender esto hay que tener en cuenta la especificidad de la estrategia colonizadora belga, basada en lograr que los autóctonos progresaran sin asimilarlos culturalmente, es decir, respetando sus lenguas y tradiciones. La escolarización, llevada a cabo a través de las misiones católicas y protestantes, plasmará esta especificidad de dos maneras: distinguiendo entre convertir y enseñar, y considerando que las mujeres eran privilegiadas depositarias de ciertas parcelas de la cultura que debían transmitir a las futuras generaciones. Orientadas, en el marco de una escolarización primaria mínima

---

3      Mención aparte merece Boas quien ya nombraba a los artistas en *Primitive Art* (1927).

4      El único ejemplo etnohistórico documentado sobre una tradición artística exclusiva de las mujeres es el de la pintura de las fachadas de las casas realizada por las ndebele de África del sur.

en la que la enseñanza se impartía en lengua vernácula, o bien hacia un ámbito doméstico que incluía el desarrollo y perfeccionamiento de quehaceres artesanales tradicionales, o bien hacia escuelas profesionales en las que se les enseñaba a coser o a tejer, tras la independencia las congoleesas se encontraron ante una difícil situación. Sin diplomas “pocas podían plantearse una actividad integrada en el circuito colonial (...). Ochenta años de escuela sólo habían generado unos centenares de enfermeras o de maestras, algunas decenas de directoras de centros sanitarios o de escuelas domésticas y... una mujer profesora asociada de Universidad (...). Las africanas han sido tratadas por omisión, lo que explica su marginalidad profesional y social” (Coquery-Vidrovitch 1994: 233). Dado que no hubo alumnas en las escuelas coloniales de arte de Elisabethville (actual Lubumbashi) y Léopoldville (actual Kinshasa)<sup>5</sup>, y dado que desde principios de los sesenta dichas escuelas fueron las impulsoras de exposiciones y las dinamizadoras del consumo local de obras creadas por artistas autóctonos (Jewsiewicki 1992), el trato “por omisión” dado a las africanas las excluyó de los campos locales del arte. Esta situación se modificó en algunos países africanos en la década de los ochenta y afectará especialmente a las artistas nacidas en los sesenta. Es el caso de la escultora shona Agnes Nyanhongo, nacida en 1960 en Zimbabwe, y que se incorporó como estudiante al programa de educación artística *BAT Workshop* promocionado por la *British American Tobacco Zimbabwe Limited*. Su biografía remite a algunas cuestiones ya mencionadas, por ejemplo, al nexo entre las antiguas formas de arte africano y el parentesco (Nyanhongo, al igual que otras escultoras shona, pulía las obras de su padre, hermanos o tíos); pero también a una decisión: devenir escultora y seguir los tres años de estudios del programa BAT. Dicho de otra manera, Nyanhongo tomará una decisión que, de haber nacido en los años cuarenta, no podría haber tomado. Casada con el también escultor Munemo, su vínculo matrimonial le ayudará a proseguir su trayectoria profesional a pesar de sentirse perturbada por “el rol que las mujeres juegan en la sociedad y la forma en la que están siendo tratadas. Ellas todavía no son libres. Están luchando por su libertad. (...). (*Para mi desarrollo profesional*) el apoyo que se me dio siendo estudiante me ayudó a establecerme como artista profesional en un campo muy competitivo dominado por los hombres”(La Duke 1997: 94).

Habiéndose formado en facultades o escuelas de arte, artistas como Agnes Nyanhongo, al igual que sus colegas varones de la misma generación, son cronológicamente “contemporáneas/os” pero ¿lo son normativamente para la mirada experta

---

5 En otros países africanos se constata la misma situación, lo que indica que la posición diferencial de mujeres y hombres en la producción artística o artesanal tradicional se reproducía en las escuelas y talleres coloniales de arte.



occidental? Al parecer no, al menos si nos atenemos a lo siguiente. Jan Hoet, director de la *Documenta IX*<sup>6</sup> (Kassel 1992), quiso abrir sus puertas a artistas del “Tercer Mundo” y decidió viajar para seleccionarlos en sus países de origen. Todo parece indicar que no debió toparse con demasiados ya que, llegado el momento, sólo 12 (entre ellos un africano, y una africana afincada en Ámsterdam), tuvieron cabida en el evento. Aunque no haber encontrado más que a 12 nuevos artistas en el “Tercer Mundo” debería traducirse por “no he encontrado artistas que produzcan obras que los cánones occidentales puedan considerar contemporáneas”, Hoet fue el primer director de la *Documenta* que, más que abrir, entreabrió sus puertas a dos artistas contemporáneos de África. Algo similar le sucederá a Susan Vogel, comisaria de *Africa Explores. 20th Century African Art* (1991). En dicha exposición Vogel propuso un recorrido por el arte del siglo XX en África ordenándolo en cuatro grandes categorías. El arte tradicional del pasado; el tradicional, conectado con las formas y tradiciones artísticas heredadas; el urbano popular, que englobaría al arte comercial; y el internacional urbano, que remitiría a artistas de África que se nutren de modelos occidentales. Como puede observarse, la categoría “contemporáneo” no fue retenida por la comisaria. Además, Vogel reconoció que no había resuelto la desigual representación de artistas mujeres y hombres dado que “por varias razones sociales y económicas, África reivindica sólo a una fracción de sus numerosos artistas mujeres y hombres. En muchos lugares no hay literalmente ninguna. Sin embargo, el número crece con cada generación y hoy hay más artistas mujeres en los inicios de sus carreras, que en su madurez” (Vogel 1991:12). Las razones esgrimidas dejan bastante que desear, sobre todo si se tiene en cuenta que cualquier Estado, sea o no africano, reivindica únicamente a una parte de sus artistas, y si se retiene que en el campo del arte es el carácter estructural de la ideología carismática (Méndez, 1999) el que hace que las artistas sean *quasi* invisibles para numerosos/as comisarios/as, incluidos los de África. Uno de ellos, el ya citado Njami, considera *Africa Explores* como “el canto del cisne de la era etnográfica (...) (como) una muestra etnológica dentro de un contexto estético, aunque su objetivo no fuera estético (...) (en la que), a semejanza de lo que ocurría en las exposiciones coloniales de principios de siglo, África exhibía, como en un mercado, todo cuanto que tenía que ofrecer” (Njami 2001:31). Razón no le falta, pero su aseveración nos conduce a preguntarnos qué criterios de selección se utilizarán cuando exposiciones como la de Vogel devengan impensables, cuando especialistas africanos organicen exposiciones dedicadas al arte contemporáneo de África o dirijan eventos como la *Documenta XI*.

---

6 La *Documenta* se celebra cada cinco años. Junto con la Bienal de Venecia, es uno de los principales acontecimientos artísticos internacionales.

### *Cartografías postcoloniales del arte contemporáneo*

Como no creo que el campo del arte lo gobierne un desinteresado amor al arte capaz de anular la incidencia estructural que en él tienen las luchas de poder entre especialistas (Bourdieu 1977), la ideología carismática, las políticas culturales y económicas propias a cada Estado, la mundialización del mercado del arte, y el entramado de eventos que marcan el calendario de exhibición y/o venta de arte contemporáneo, voy a señalar los factores que han hecho posible que emerja internacionalmente el arte contemporáneo de África<sup>7</sup>. A lo largo de la última década del siglo XX algunos Estados africanos empezaron a impulsar la celebración local de acontecimientos artísticos eligiendo como modelo uno de raigambre occidental, las bienales<sup>8</sup>, pero alejándose del mismo en una cuestión relevante. Mientras que en las bienales que tienen lugar en Occidente se selecciona a artistas de todo el mundo sin, se nos dice, prestar atención a su nacionalidad (Quemin 2002), en las que voy a citar sólo participan artistas de África. Es el caso de Senegal en cuya capital se celebra desde 1992, bajo los auspicios del Ministerio de Cultura, la *Dak'Art*<sup>9</sup>, concebida como heredera del *Festival des Arts Nègres* creado por Léopold Sédar Senghor en 1966; el de África del sur, que organizó las *Africus* (1995 y 1997) en Johannesburgo<sup>10</sup>; y el de Mali, con sus *Rencontres de la Photographie Africaine* que desde su primera edición en 1994, impulsada por la fotógrafa francesa Françoise Huguier, se desarrolla bianualmente en Bamako. De forma progresiva, empieza a dibujarse una nueva cartografía de circuitos que se suman a los ya existentes<sup>11</sup> y cuya continuidad requiere de apoyos institucionales y financieros, y de equipos asesores de comisarios/as independientes. Actualmente forman parte de esos equipos personas africanas o de origen africano, y dichas bienales cuentan con el apoyo económico de Fundaciones, de programas de la Unión Europea<sup>12</sup>, y de organismos de los poderes públicos

---

7 Para redactar este apartado y el siguiente he consultado catálogos de las 49ª y 50ª bienales de Venecia y de la *Documenta XI* de Kassel; de exposiciones sobre arte contemporáneo de África que han tenido lugar en Europa entre 1995 y 2005; de la *Dak'Art* y las *Rencontres...*; de ARCO 2004 y 2005, dos ediciones que acogieron a galerías africanas y en las que participaron en el Foro Internacional de Expertos en Arte Contemporáneo especialistas originarios de África; y las revistas *Artthros News*, *Africultures*, *Artatoom.com*. *L' Art Africain Online*, *Afrol News* y *LatinArtMuseum*.

8 La de Venecia tuvo lugar por vez primera en 1895.

9 En su edición de 2002, empezaron a elevarse voces pidiendo que también acogiera a artistas no africanos.

10 La de 1997, comisariada por Enwezor y organizada por el *Africus Institute for Contemporary Art*, cerró sus puertas un mes antes de lo previsto pretextándose problemas financieros de la ciudad. Poco después fue disuelto el *Africus Institute*.

11 Actualmente tienen lugar más de cuarenta bienales en todo el mundo. Entre las celebradas en países no occidentales: Busan y Gwangju (Corea del Sur), Singapur, La Habana, Mercosur y Sao Paulo (Brasil), Shanghai, Sharjah (Emiratos Árabes).

12 Una de las exposiciones de las 5 *Rencontres...* de Bamako (2003) fue parcialmente financiada por el Programa Europeo para la Cultura en África Central y la Cooperación francesa

como el *Brithis Council* o la *Association Française d' Action Artistique* (AFAA), comprometidos con la promoción internacional de los y las artistas de sus respectivos países y, por extensión, con la de quienes han nacido en alguna de sus antiguas colonias. Un apoyo económico indispensable para Estados que, como los africanos, se encuentran en difíciles situaciones políticas y económicas<sup>13</sup>. Para los y las artistas de África que no forman parte de la diáspora y desean acceder a la etiqueta normativa de “contemporáneos/as”, la posibilidad de ser seleccionados/as *in situ* para participar en esas bienales constituye una oportunidad casi sin precedentes. Y digo “casi” porque desde su segunda edición de 1986, la Bienal de la Habana abrió sus puertas a África y Asia, lo que hizo posible la primera proyección internacional de artistas contemporáneos de África. Progresivamente, la *Dak'Art* y las *Rencontres...* empezarán a devenir puntos de referencia obligados para artistas y especialistas en arte, y se nos dirá que la selección de artistas y obras que en ellas participan no está mediatizada por visiones occidentales.

Si a esto le unimos que durante los noventa, comisarios de origen africano como Njami y Enwezor se consolidan como adalides del arte contemporáneo de África; que las bienales mencionadas tuvieron como efecto local la creación de galerías como la Chab Touré en Bamako (2000) y la Atiss en Dakar (1996); y que en los foros de la *Dak'Art* (2002) y de la *Rencontres...* (2003) se plantearon preguntas como: ¿sin etiqueta geográfica o cultural, la fotografía africana forma parte de la creación fotográfica mundial?, ¿existe una especificidad africana en arte?, ¿en qué son africanos los artistas seleccionados?, e incluso (aunque fuera de los foros oficiales), preguntas como la de la decana de las artistas plásticas de Senegal Younoussè Sèye: ¿cuántas mujeres están representadas en esta Bienal?; ya disponemos de varios hechos interrelacionados que permiten entender la emergencia internacional del arte contemporáneo de África y las tensiones que la atraviesan. Tensiones que remiten a que en el campo mundial del arte contemporáneo los otrora “primitivos” rara vez ocupan posiciones de poder; a que “los circuitos dominantes –principales y secundarios– de museos, galerías y publicaciones (los que podríamos denominar ‘universalizadores’) construyen la ‘escena artística internacional’ aunque no se lo propongan” (Mosquera 2001: 23); y a que los países anglosajones, en especial Estados Unidos, juegan un papel clave en el mercado, “en la formulación de las opciones artísticas y, en particular, en la consagración de artistas de primer plano” (Quemin 2002: 9). Para ilustrar estas tensiones expodré las ejem-

---

13 Dejar de recibir apoyo económico puede comprometer el futuro de bienales tan asentadas como la de La Habana, que inició su andadura en 1984. Mientras que para la Bienal de 2001 dos fundaciones de los Países Bajos aportaron el 70% de la financiación externa, la organización de la de 2003 se vio comprometida porque ambas fundaciones y la AFAA retiraron su apoyo económico como protesta ante la situación política cubana y el trato dado por Castro a los disidentes.

plares trayectorias profesionales de Enwezor y Njami<sup>14</sup>, ejemplares porque condensan todo lo requerido a sus especialistas por un campo mundial del arte contemporáneo estructurado en base a presupuestos propios a la teoría occidental del arte y a la lógica económica de un mercado del arte dominado por occidentales.

### *Comisarios y artistas de África: entre lo estético y lo extra-estético*

Afincado en Nueva York, el nigeriano Enwezor estudió en EEUU. Es profesor en la Universidad de Cornell y fundador y coeditor de la revista *NKA: Journal of Contemporary African Art*. Ha sido comisario de la II Bienal de Johannesburgo, de la exposición *The Short Century*<sup>15</sup> y de la *Documenta XI*<sup>16</sup>. Entre sus colaboradores habituales, y coeditores de la *NKA*, cabe destacar a Salah Hassan (profesora en Cornell), y a Olu Oguibe (artista y profesor en la Universidad de Connecticut). Ambos comisariaron en el *Dak'Art 2004* la exposición *3x3. Three artists, Three Projects*. Por su parte el camerunés Njami, afincado en París, es miembro de la AFAA y cofundador en 1991 de la desaparecida *Revue Noire*. Ha dirigido las *Rencontres...* de Bamako desde 2001, organizado numerosas exposiciones de arte contemporáneo de África en Europa, y comisariado *Africa Remix. El arte contemporáneo de un continente* (París 2005)<sup>17</sup>. Njami, que también es profesor visitante en la Universidad de California, dirigió en ARCO'04<sup>18</sup> las sesiones *Fragments d' Afrique*, en las que colaboraron la AFAA y el Ministerio de Asuntos Exteriores francés y en las que intervinieron Olu Oguibe y el galerista Chab Touré. En síntesis, las trayectorias profesionales de Enwezor y Njami son idénticas a las de cualquier especialista occidental que desee ocupar una posición de prestigio y poder en el arte. Sabedores de que el arte contemporáneo “se encuentra en la cima de la jerarquía en términos de prestigio y mantiene estrechos lazos con la cultura culta y el texto” (Heinich 1998 :11), ambos conjugan en sus trayectorias la “cultura culta” y el “texto” algo que, unido a su ubicación

---

14 Enwezor y Njami poseen extensísimos currículums como organizadores de exposiciones, autores de libros y artículos, conferenciantes, etc. No deseo enumerarlos, sino captar sus ejes estructurales.

15 Exposición itinerante (2001-2002) exhibida en Munich, Berlín, Chicago y Nueva York.

16 Entre los co-comisarios, afincados ambos en Nueva York, figuraron el argentino Carlos Bosualdo, y el español Octavio Zayas, de la revista *Atlántica* en la que colabora Enwezor. Estos datos indican la configuración de una “red diaspórica” de especialistas originarios de países y/o continentes periféricos en lo que al arte contemporáneo se refiere.

17 Exposición itinerante cuya composición se modifica según el país en la que se exhibe y el comisario general. Antes de París pudo verse en Dusseldorf (2004) y Londres (2005).

18 Las galerías Chab Touré y Atiss fueron elegidas por el Comité de Selección de ARCO y participaron en esa edición. En la de 2005 la única galería africana seleccionada fue la Asni (Etiopía). Cabe señalar que en ARCO'05 el precio del stand mínimo de exposición (75 metros) y de la inscripción (obligatoria) en el catálogo fue de 46.000 Euros (más 7% de IVA).

en dos importantes capitales culturales en lo que al arte contemporáneo se refiere, y a sus relaciones con las redes artísticas locales africanas, les ha permitido adquirir relevancia internacional y constituirse como referentes para aquellos/as artistas que viven y trabajan en África y saben que “lo que hace obra (...) es el trabajo de promoción de quienes les han elegido” (Busca 2000: 26). Si a esto le añadimos que muchos Estados africanos carecen de infraestructuras artísticas, de circuitos locales de exhibición y venta de arte, lo que previa selección muestran ambos comisarios es una mínima parte de un arte contemporáneo de África mayoritariamente producido por artistas de la diáspora africana y por algunos/as artistas que, al vivir y trabajar en Dakar, Bamako, Johannesburgo o Cap, tienen acceso, o ya están integrados, en los circuitos de exhibición y venta locales. A esta situación hay que sumarle que si el número artistas de África (o de cualquier otro continente) elegibles como cronológicamente contemporáneos es enorme, el de circuitos y seleccionadores significativos es muy reducido. No quiero decir con esto que Enwezor y Njami, junto con sus colaboradores y los directores/as de las galerías africanas reseñadas, sean los únicos que estén en posición de seleccionar a artistas, pero sí que son quienes actualmente se encuentran en una posición privilegiada para hacerlo.

A diferencia de sus colegas occidentales, para dar cuenta del arte contemporáneo de África ambos comisarios recurren a un doble criterio de selección: extra-estético uno (ser africano o de origen africano), estético el otro (la temporalidad normativa). La asunción de lo extra-estético como criterio de selección en un campo del arte que se pretende ajeno a la incidencia en él del sexo, la clase y la etnicidad (Méndez 2002) coloca a Enwezor y Njami –y a los y las artistas que seleccionan- en una posición contradictoria producto del pasado colonial y del presente postcolonial. Primitivos antes, étnicos ahora, para los y las artistas el problema consiste en cómo acceder al reconocimiento “puramente” estético, proclamado por la moderna teoría Occidental del arte, cuando se es seleccionado tanto por el valor de contemporaneidad de la obra producida, como por ser de África. Un problema que lleva a la escultora Sokari Douglas Camp, kalabari del sudeste de Nigeria afincada en Londres y que se “considera como una artista occidental cuyo trabajo se inscribe en la tradición de la escultura, y encuentra su identidad cultural en su ser de mujer africana” (Busca 2000: 119), a preguntarse si especialistas y público “se interesan por su trabajo o por la parte africana de su trabajo” (:119). A pesar de la pertinencia de su interrogante, debemos reconocer que es el uso como herramienta política de criterios extra-estéticos como la etnicidad –y a veces, en lo que concierne a las artistas- del sexo/género, el que está permitiendo emerger internacionalmente a aquellos y aquellas que han sido histórica y artísticamente minorizados/as. Es cierto que reconocerlo no resuelve el problema, pero también lo es que ayuda a comprender la paradójica situación en la que se encuentran tanto los y las artistas de África como al menos uno de los comisarios citados.

A pesar de que bajo la dirección de Enwezor la *Documenta XI* (2002) abrió sus puertas a un importante número de artistas del “Tercer Mundo”, y en especial de África, las críticas<sup>19</sup> que recibió apuntan directamente hacia esa paradoja. Enwezor “demostró grandes limitaciones para poder entender el fenómeno estrictamente artístico, imbuido en una ideología trasnochada (...) inclusive su presunta incorporación de artistas del tercer mundo es una farsa y sigue siendo tan paternalista y eurocéntrica como siempre”; “la exposición tomó un carácter más ético que estético”; “la perspectiva planteada (...) se sitúa en las coordenadas de lo que podríamos definir como una perspectiva central (neoyorkina) atenta a la corrección”. Críticas similares recibió este comisario cuando dirigió la II Bienal de Johannesburgo: “el trato dado por Enwezor a los sudafricanos no fue muy diferente al del paternalismo de los comisarios blancos occidentales durante la I Bienal<sup>20</sup>”; “la mera representación de artistas africanos por africanos no representa necesariamente una posición radical. Caras blancas pueden ser fácilmente reemplazadas por negras, morenas o amarillas con el fin de servir y reforzar las estructuras institucionales del sistema imperante”. Estas críticas, de diferente calado y que Njami no recibe, pueden interpretarse como el resultado de que mientras que Enwezor, que dirigirá la II Bienal de Arte Contemporáneo de Sevilla (BIACS 2006), actúa en el “meollo duro” de un campo del arte contemporáneo internacional en el que se propugna que lo extra-estético no tiene cabida en él, Njami no parece estar todavía en posición de hacerlo. Esto no sólo significa que ambos comisarios se encuentran en diferentes posiciones de poder, sino que el criterio extra-estético puede utilizarse expresamente en ciertos niveles de dicho campo, y debe enmascararse en la cúspide del mismo. Reconocer el uso de criterios extra-estéticos como la etnicidad o el sexo/género al seleccionar a artistas y obras equivaldría a asumir el fundamental papel que en el arte juegan dichos criterios, desvelando así la falacia de que en él sólo se usan criterios estéticos. En los últimos diez años Njami ha organizado en España, Francia y Bélgica exposiciones como *Otro País. Escalas africanas* (1995); *Suites Africaines* (1997); *El Tiempo de África* (2001); *Dak'Art 2002 in Brussels*; o *Africa Remix* (2005). Aunque todas muestran en Occidente la riqueza del arte contemporáneo de África observándose en ellas un incremento de artistas mujeres<sup>21</sup>, lo hacen en el marco

---

19 Los entrecomillados remiten a las revistas citadas en la nota 7.

20 Busca (2000) señala que se favoreció a artistas ya reconocidos en el extranjero o presentes en las galerías de África del sur, dejando escaso lugar a los que provenían de los suburbios o de los pueblos.

21 De los 66 artistas y las 22 artistas que exponen en *Africa Remix* 14 ya habían participado en exposiciones comisariadas por Njami. Además, dos lo habían hecho en la *Documenta XI*, una en la IX, y otra en *The Short Century*. De las 22 artistas seleccionadas, 6 viven y trabajan en África; de los 66 artistas, 38 viven y trabajan en África. En *Otro País*, de los 25 artistas, dos eran mujeres, una de ellas la citada Sokari Douglas Camp; en *El Tiempo de África*, de los 18 artistas, una era mujer: Berry Bickle, blanca nacida en Zimbabwe que también expone en *Africa Remix*.

de un presente postcolonial en el que son bien recibidas por el público e institucionalmente aclamadas como exponentes de la diversidad creativa y cultural. Aunque como Enwezor, Njami<sup>22</sup> conjuga en su selección de artistas lo estético y lo extra-estético: “mi criterio ha sido la contemporaneidad (...) partiendo de un punto de vista y de un contexto africanos”; “en esta exposición hay presupuestos pero son presupuestos que provienen de un africano. No vienen de un occidental”; en su caso esa conjugación se plasma en exhibir en exposiciones o bienales específicas, y no en bienales que se desarrollan fuera del continente africano, obras de artistas de África que desean ser reconocidos/as como “contemporáneos/as”, y que saben que “si se quiere ser un *global player* hay que ir ahí donde el mercado existe”. Algo que es tan cierto para los y las artistas, como para los comisarios aquí mencionados.

Sin embargo, y en lo que concierne a los y las artistas, ir a donde el mercado existe no es suficiente para ser consagrado/a como artista “contemporáneo/a”. Y no lo es porque en el campo del arte, la apreciación de la calidad estética de sus obras siempre se efectúa a través del prisma de los valores asociados a la etnicidad y al sexo/género de quien la produce. Además, si es cierto que artistas de África han emergido internacionalmente, también lo es que lo han hecho en el seno de exposiciones específicas sobre arte contemporáneo de África y de bienales que ocupan los últimos lugares en el *ranking* artístico internacional. Hoy por hoy, los/as artistas de África que han obtenido reconocimiento internacional viven y trabajan en países occidentales y, si no les promociona una galería occidental, “el mercado sigue estándoles cerrado”(Quemin 2002: 227). Tan cerrado como esos templos de consagración: los museos de arte contemporáneo occidentales.

### Referencias bibliográficas

- BECKER, H. S. (1982) *Art Worlds*, Berkeley: University of California Press.
- BOURDIEU, P. (1977) “La production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, nº 13, pp.3-43.
- BUSCA, J. (2000) *Perspectives sur l' art contemporain Africain*, Paris: L' Harmattan.
- CLIFFORD, J.(1995) *Dilemas de la Cultura*, Barcelona: Gedisa.
- COQUERY-VIDROVITCH, C. (1994): *Les Africaines. Histoire des Femmes d'Afrique noire du XIX au XX*, Paris: Desjonqueres.

---

22 Los entrecomillados remiten a entrevistas concedidas por Njami en junio 2005 a las revistas *Jeune Afrique* y *Le Messager*.



- COQUET, M. & DERLON, B. & JEUDY-BALLINI, M. (comps.) (2005) *Les cultures à l'oeuvre*, Paris: MSH.
- CORNET, J.A. (1992) "Les précurseurs de la peinture moderne au Zaïre", in Jewsiewicki, B. (dir) *Art Pictural Zaïrois*, Québec: Septentrion, pp. 60-81.
- D'AZEVEDO, W. (ed.) (1973) *The Traditional Artist in African Societies*, Bloomington: Indiana University Press.
- ERRINGTON, Sh. (1998) *The death of authentic primitive art and the other tales of progress*, Berkeley: University of California Press.
- FERRO, M. (1994) *Histoire des colonisations. Des conquêtes aux indépendances XIII-XX siècle*, Paris: Seuil
- HEINICH, N. (1998) *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris: Minuit.
- JEWSIEWICKI, B. (dir) (1992) *Art Pictural Zaïrois*, Québec: Septentrion.
- JEWSIEWICKI, B. (2003) *Mami Wata. La peinture urbaine au Congo*, Paris: Gallimard.
- LA DUKE, B. (1997) *Africa. Women's Art, Women's Lives*, Africa World Press.
- LITTLEFIELD KASFIR, S. (1999) *Contemporary African Art*, London: Thames & Hudson.
- MAQUET, J. (1986) *The Aesthetic Experience: An Anthropologist Looks at the Visual Art*, Yale University Press.
- MÉNDEZ, L. (1995) *Antropología de la producción artística*, Madrid: Síntesis.
- (1999) "Las excluidas del genio. Artistas mujeres e ideología carismática" in Lopes, P. (ed.): *A exclusão social no espaço ibérico*, Lisboa: U. A. L, pp. 241-248.
  - (2002) "Construir jerarquías: el entramado del poder, del sexo y de la etnicidad en los mundos del arte contemporáneo", in Martín, A. & Velasco, C. & García F. (coords), *Género y cultura en Africa Subsahariana*, Barcelona: Planeta / del Bronce, pp. 201-234.
- MOSQUERA, G. (2001) "Algunas notas sobre globalización y curaduría internacional", *Revista de Occidente* n° 238, pp.17-30.
- MOULIN, R.(2003) *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Paris: Flammarion.
- MUDIMBE, V. Y. (1992) "Reprendre. Enonciations et stratégies dans les arts africains contemporains", in Quaghebern & Van Balberghe (dirs), *Papier blanc, encre noire*, Bruxelles: Labor, pp.485-510.
- NJAMI, S. (2001) Catálogo, *El tiempo de Africa*.
- QUEMIN, A. (2002) *L'art contemporain international: entre les institutions et le marché (Le rapport disparu)*, Nîmes: J. Chambon/Artprice.
- PRICE, S.(1993) *Arte Primitivo en Tierra Civilizada*, Madrid: Siglo XXI.
- STAMM, A. (1998) *L' Afrique de la colonisation à l' indépendance*, Paris: PUF.



VOGEL, S. (1991) Catálogo, *Africa Explores. 20th Century African Art*, New York.  
WILLETT, F. (1994) *L'Art africain*, París: Thames & Hudson.

### *Resumen*

Tras analizar la tríada tradición / modernidad / contemporaneidad enunciando sus consecuencias para artes y artistas de África durante el periodo colonial, en este artículo se examinan las paradojas que rodean a la emergencia internacional del arte contemporáneo de África prestando atención a la mundialización del mercado del arte contemporáneo y a la presencia en el campo del arte de comisarios de origen africano que, contrariamente a sus homólogos occidentales, utilizan expresamente criterios extra-estéticos para seleccionar a artistas contemporáneos de África.

### *Summary*

Once that the tradition/modernism/contemporaneity triad has been analyzed specifying the consequences for the African arts and artists from the colonial period, this article studies the paradoxes that surround the international emergency of the contemporary art of Africa paying special attention to the world scale of the contemporary art market and to the presence of African origin curators in the art field that, in opposition to their western counterparts, use extra aesthetical criteria in order to select contemporary artists from Africa.