

SOBRE DAK'ART 92

OCTAVIO ZAYA

Según los más optimistas, las bienales de arte parecen haberse convertido en el último refugio de las culturas nacionales frente a la influencia todopoderosa de la globalización cultural occidental, que amenaza arrasar las diferencias culturales mientras enlata los “productos exóticos” y “turísticos” del llamado Tercer Mundo para consumo de sus hambrientos adolescentes. Pero tal vez necesitemos considerar las intenciones de sus organizadores y tal vez preguntarnos hasta qué punto esas bienales han servido para descontextualizar e integrar esas culturas y sus expresiones diferenciales en los más ambiciosos intereses de las agendas comerciales occidentales.

Sólo durante el año pasado se celebraron cinco bienales, todas ellas en países llamados “periféricos” (un término imperialista que se utiliza para designar el arte que “descansa fuera o distanciado del centro”, “sólo conectado levemente con lo que es esencial o importante; meramente incidental”). Primero fue la de La Habana (Cuba), luego la de Santo Domingo (República Dominicana), después la de Estambul (Turkía) y el pasado diciembre las de Cairo (Egipto) y Dakar (Senegal).

Ninguna de ellas recibió en nuestros medios de comunicación occidentales la atención que acaparan las ferias comerciales de Basilea, Madrid, Chicago o Colonia, dedicadas exclusivamente a las estrellas del mercado artístico internacional y sus comparsas exóticas. Y aunque la de Estambul ofrecía una proporción más provocadora y relevante que esas megaconcentraciones “de prestigio” como la Documenta, su celebración sólo se mencionó discriminadamente para sazonar con “sabor multicultural” los nuevos intereses globalizantes del discurso contemporáneo. El resto de las bienales ni existió.

Con todo, paradójicamente, la amnesia generalizada (que hoy se celebra en nuestra cultura de consumo como síntoma del espíritu cultivado) atribuye la existencia de esta nueva “fiebre bienal” —tan desaten-

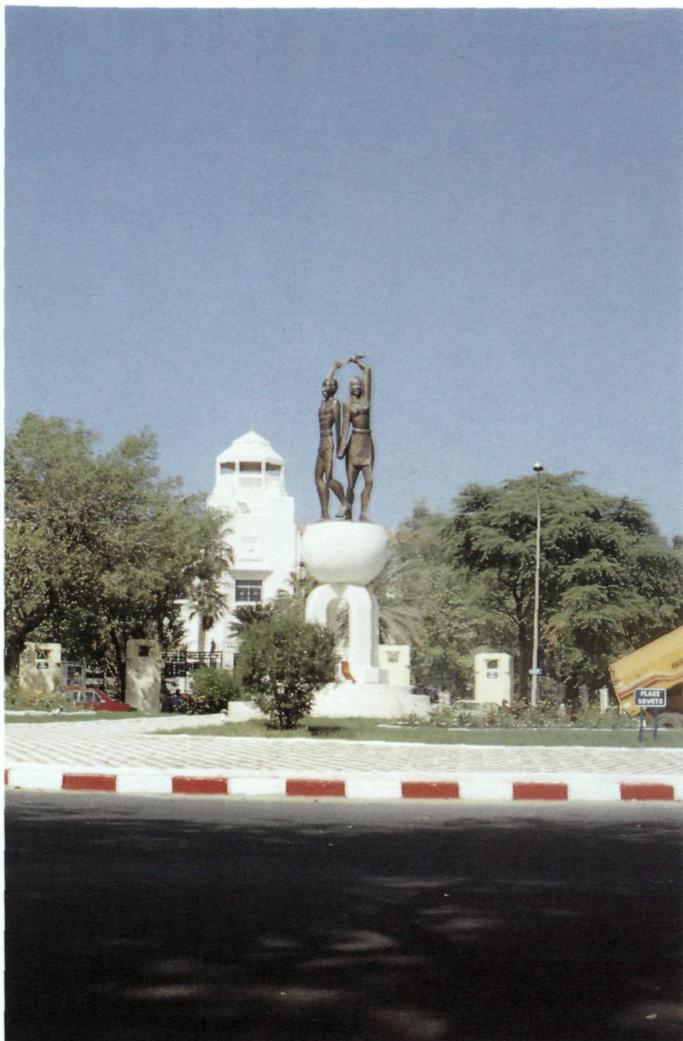
— a *Magiciens de la Terra*, aquella célebre exposición, problemática y controvertida, que se realizó en París en 1989 en torno a todos “los otros”.

Es verdad que Santo Domingo, Estambul y Cairo podrían considerarse recién llegados (que contrasentido calificar de recién llegados a algunos de los enclaves más antiguos e influyentes de la cultura universal) en este asunto de las bienales. La de La Habana, en cambio, fue la cuarta convocatoria (en 1994 se celebra la quinta) y *Dak'Art 92* era en realidad la contrapartida artística de la Bienal de las Letras que se celebró en la capital senegalesa en 1990 y pretendía celebrar, sino recrear, el espíritu del legendario Festival de las Artes Negras que se organizó en 1966 bajo la iniciativa del entonces presidente Léopold Sedar Senghor.

Desafortunadamente, *Dak'Art 92* era primordialmente un “acto político” y “una manifestación de prestigio” —según coincidían los periódicos senegaleses no oficiales— para promover la campaña de reelección del presidente Abdou Diouf, cuyo gobierno (a diferencia del de Senghor, uno de los promotores pioneros de la cultura de la *negritud*) se ha singularizado por la más absoluta indiferencia a las cuestiones culturales*.

En el acto de inauguración de la Bienal en el Teatro Sorano de la capital senegalesa, el presidente Diouf homenajeó a la Escuela de Dakar (que organizó la célebre concentración cultural de 1966) y lo que entendía como el legado de esta: “la síntesis de las creaciones tradicionales y modernas, el mestizaje de las formas y de

* Este espectáculo orquestado por el gobierno senegalés en torno a *Dak'Art 92*, “¿puede ser interpretado como prueba del compromiso en favor de las artes y las letras?”, se preguntaba Ahmadou Ba en el periódico *La Marche du Continent*. La respuesta difícilmente podría ser afirmativa. Según el articulista, el gobierno de Diouf no es sólo responsable de “la expulsión de los artistas de su único museo de arte contemporáneo (Musée Dynamique)”, sino que también ha “nomadizado” la Escuela de Bellas Artes.



Plaza de Soweto. Foto: Elba Capri 1992.

los temas que hace de cada golpe de pincel un anuncio de la universalidad del arte.”

El presidente también dedicó *Dak'Art 92* a los mártires de Soweto y a todos los demócratas africanos muertos por la libertad y, a continuación del acto de la apertura de la bienal, desveló un monumento conmemorativo a las víctimas de la masacre del apartheid sudafricano en la plaza Soweto de Dakar, justo frente al Musée de l'Ifan, en cuyo nuevo pabellón se concentraba la representación internacional de la bienal bajo el lema “Salón de la Amistad”.

Independientemente de la habilidad o el acierto, de la nobleza o la sinceridad de esas medidas y homenajes políticos del presidente, muchos artistas jóvenes senegaleses boicotearon la bienal. Y aunque desde contras-tadas perspectivas podría afirmarse que la representación de los 110 artistas de Europa, Asia, América y Africa invitados al “Salón de la Amistad” componía un mosaico de “la fraternidad, el mestizaje y el diálogo de las culturas” a los que se refirió Abdou Diouf, la muestra —junto a las exposiciones “descentralizadas” del Instituto Cultural Italiano, la Escuela Nacional de Bellas



Sede de la Bienal. Dakar. Senegal. 1992. Foto: Elba Capri.

Artes, el Centro Cultural Francés, la Alianza Franco-Senegalesa, el Centro Cultural Faycal de l'UPIS, etc.—, era extremadamente académica, conservadora y exenta de cualquier clase de contexto.

En lo general, las exposiciones que integraban esta convocatoria (salvo los casos excepcionales de unos pocos artistas) se parecían más a las muestras de fin de curso que organizan con sus alumnos las academias de Bellas Artes que a una concentración representativa del arte africano y sus colegas internacionales. Y no precisamente porque entre los artistas invitados no se incluyeran —como en la bienal de Estambul— a algunos de los artistas jóvenes más controvertidos y comprometidos del arte contemporáneo internacional. Ni tampoco porque *Dak'Art 92* ignorara el éxito comercial de algunas de las estrellas africanas que celebra el “multiculturalismo occidental”.

Por un lado, desde los representantes de China a los de Senegal, de los de Argentina a los de Estados Unidos, las exposiciones eran literalmente un muestrario de las posibilidades técnicas, formales y expresivas de la



Anagrama de la Bienal de Dakar. 1992.

pintura y escultura más académicas y formalistas, como si la influencia de los preceptos estéticos y formales del arte occidental más comercial gozara todavía de buena salud (desde el realismo más pastoral y sentimental al expresionismo más normativo y la abstracción más decorativa).

Por otro lado, la ausencia de toda intencionalidad socio-política —considerando la problemática económica, social, de corrupción política, de salud, de dependencia post-colonial, etc., que padece todo el continente africano contemporáneo particularmente distante e ignorante de las preocupaciones de muchos de los artistas e intelectuales jóvenes (especialmente senegaleses) con los que tuvimos la oportunidad de hablar durante los coloquios y conferencias que complementaban a estas exposiciones sin interés. Los pintores artesanos del mercado central de Dakar, por el contrario, en creaciones que asumían no sólo la problemática socio-política del país sino técnica y formalmente arraigados en su cultura popular, eran definitivamente más relevantes.

Según muchos de nuestros interlocutores, el origen de la pésima organización de *Dak'Art 92*, de la nebulosa que rodeaba a su gestión financiera y de la falta de entusiasmo entre muchos de los artistas, era el resultado de la selección de Amadou Lamine Sall como Secre-

rio General de la Bienal. Era obvio que el Sr. Lamine Sall —un hombre de letras que también presidió la primera bienal de Dakar de 1990, dedicada a la literatura— no tenía la competencia necesaria para dirigir una bienal de arte. Y no sólo por su incapacidad para resolver las diferencias con los artistas que boicotearon la muestra y por la mediocre selección y la mínima asistencia internacional, o porque su inexperiencia contribuyera a que se desaprovechara esta ocasión extraordinaria para promocionar la cultura y el arte africanos a partir de los intereses de la comunidad artística nacional o africana.

En realidad, tratándose de una manifestación política financiada por el gobierno, el Sr. Lamine Sall utilizó la bienal como pretexto para organizar simultánea y paralelamente otro tipo de concentraciones artísticas que rentabilizaran políticamente —a nivel popular— la inversión del gobierno: un programa de animación y espectáculos. Es cierto que con ello, durante una semana, tuvimos la memorable oportunidad de disfrutar en directo la música de Aïcha Kone y Salif Keita o Yousou N'Dour, etc., de obras de teatro y hasta desfiles de moda. Desafortunadamente, la anunciada presentación de "Hienas", el film del cineasta senegalés Djibril Diop Mambety aclamado desde Cannes hasta el New York Film Festival (ver artículo de Christian Leigh en este



Jacob Yakouba (Senegal). 1992. Copy-rights: Troncard.

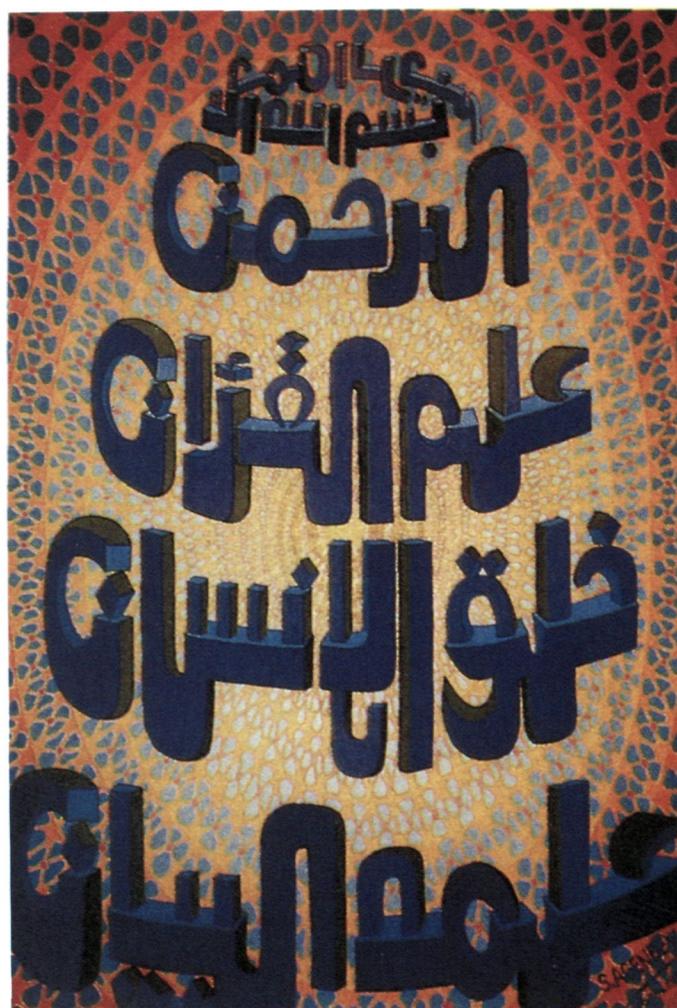


Isla de Gorée. Editions HOA-QUI. Paris. Photo: M. Renaudeau.

mismo número), se canceló, según el Sr. Lamine Sall, porque el primer teatro nacional (el Sorano) no disponía “del material adecuado”. “Nada de esto fomenta la reflexión ni la discusión sobre nuestra problemática artística y social”, decía un joven cineasta senegalés refiriéndose al programa de animación y espectáculos.

A pesar de todo, hubo más de una ocasión para reflexionar sobre la situación socio-política senegalesa y para discutir el carácter y la transformación del arte africano contemporáneo. El viaje que organizó la bienal a la isla de Gorée —de donde partieron muchos de los esclavos negros hacia las Américas— fue sin duda una experiencia inolvidable (nosotros preferimos realizar el viaje independientemente del programa de los invitados oficiales y el personal de la bienal) que nos ayudó no sólo a considerar la historia de Senegal y las vicisitudes y horrores de la esclavitud sino también a entender la dimensión y el alcance de la política colonial internacional en el continente africano.

Por otro lado, las conferencias, mesas redondas, coloquios y debates que se organizaron simultáneamente sirvieron para que muchos de los que por primera vez



Sualihu Agendey (Ghana). La explicación. 1992.

entrábamos en contacto directo con representantes de la cultura africana contemporánea escucháramos —sin intermediarios y sobre todo sin el filtro de los intereses especiales de la agenda ideológica o comercial de Occidente— la historia, la transformación, la problemática, la decepción y la esperanza que muchos críticos, artistas e intelectuales africanos compartieron con sus colegas internacionales. Particularmente reveladora fue la intervención de Ery Camara (que reproducimos en la sección “Territorios” de este número) y su enfrentamiento con el proyecto de exposiciones del conocido crítico francés André Magnin (a quien entrevistamos en esta sección) y otras muestras africanas organizadas en diferentes países occidentales.

En este sentido, *Dak'Art 92* estableció los fundamentos para invertir nuestro compás. Desgraciadamente, las pretensiones y las intenciones políticas de los responsables de la bienal desbordaron la habilidad y la capacidad que no tenían. En lo que concierne a los senegaleses, tal vez los 330 millones de francos invertidos en esta edición, como decía un periódico de Dakar, podría haber servido “para financiar la construcción de una escuela de artes digna de su nombre”.