

# YINKA SHONIBARE

## LA INAUTENTICIDAD ESENCIAL DE LO REAL



OCTAVIO ZAYA

Debo confesar que aunque la primera vez que me tropecé con la obra de Yinka Shonibare supe valorar su mirada retrospectiva hacia la abstracción moderna a través de los efectos decorativos de los patrones de “telas africanas”, no conseguí reconocer en la obra ningún otro potencial crítico que el derivado de la reunión de dos discursos que respectivamente se adscriben a las prácticas culturales superiores e inferiores o cultas y populares. Sin embargo, como la asumo ahora, esa obra, *Double Dutch* (1994), una instalación de unos cincuenta paneles de “telas africanas” que el artista pintó con brochazos expresionistas espesos y lustrosos, estableció las bases de una crítica cultural mucho más amplia sobre la ficción de la identidad y abrió la línea fronteriza entre la identidad-como-esencia y la identidad-como-coyuntura.

Si Shonibare sugería intencionalmente que el mo-

dernismo occidental representaba un ejemplo donde las culturas no-occidentales se convertían en catalizadores del impulso para originar formas y actitudes alternativas, ello parecía aún más relevante cuando vi *How does a girl like you to get to be a girl like you* (1995), que irónicamente se incluía en una exposición sobre el tejido africano que organizó el Barbican Center de Londres como parte de los eventos de Africa'95. En esta obra, Shonibare exhibía tres trajes de estilo victoriano, con sus caderillas y tontillos correspondientes y sus intrincadas colas, confeccionados a partir de retales de las llamadas telas africanas. Una vez más, esta pieza convocaba dos estéticas diferentes y sensibilidades contrastadas y, de nuevo, parecía alimentar la tentación de leer la obra como comentario sobre la dependencia de Occidente de sus colonias para su autodefinición, una proposición que incitaba cuestiones sobre



Yinka Shonibare. *Victorian Philanthropist's Parlour*, 1996-97. Instalación.

la relación y la apropiación, pero también temas sobre la contaminación y la autenticidad, porque Occidente no era el único transformado por estas amalgamas y combinaciones.

Estas cuestiones y temas alcanzaron su plenitud con *Victorian Philanthropist's Parlour* (1996). En este

caso, el artista recreó minuciosamente un espacio de la Era Victoriana en el que todos los elementos, incluyendo el papel de la pared, las cortinas, la alfombra, la pantalla de la chimenea y el tapizado de los muebles, fueron diseñados por Shonibare a partir de los patrones de "las telas africanas". Como en *How does a girl...*,



Yinka Shonibare. *Double Dutch*, 1994. 50 paneles: 32 x 22,5 cm, cada uno.

la simbiosis parecía completa: ni el efecto del estampado de los diseños de las telas amenazaba con disolver la fantasía victoriana, ni la ostentosa *mise en scene* victoriana conspiraba para transformar “los motivos africanos” en meros accesorios de su decadencia.

Este híbrido, sin embargo, no es el resultado de la simple reunión de dos códigos culturales, que se habrían mantenido intactos, ni tampoco se desprende de las funciones de la adaptación o de la asimilación, que habrían ratificado las estructuras e identidades de las formas originales. Este híbrido, por lo tanto, no es una mezcla de opuestos que no interrumpe la supuesta pu-

reza o autenticidad de los contrarios. Como todas las culturas, la británica es un proceso continuo de interacción en el que varios de sus componentes se intercambian, se reorganizan, se introducen o se injertan para coexistir, interferir, influenciar o revitalizar otra cultura. Por otra parte, como revela el propio Yinka Shonibare, “el *batik*, que es como comúnmente se conoce la tela africana, tiene sus orígenes en Indonesia y se produce industrialmente en Holanda y en Manchester para la exportación a África, donde se transforma en traje tradicional. La adopción de la tela, particularmente en los países del África occidental, ha conduci-



Yinka Shonibare. *Sun, Sea and Sound*, 1995. Técnica mixta. Instalación.

do al desarrollo de las industrias locales que también manufacturan telas”.

A través de esta obra, y dentro de su inscripción urbana, Shonibare no sólo desbarata la presencia de un orden previo sino que le da la vuelta a la autoridad cultural. No obstante, la cultura, la historia, el lenguaje y la tradición no se destruyen, sino que se descomponen y se cuestionan, se revisan, se re-escriben y se re-encaminan. Como ha apuntado Gayatri Spivak: “En lo post-colonial, cada definición metropolitana se desaloja. El modo general de lo post-colonial es la cita, la re-inscripción, la re-encaminación de lo histó-

rico”. De modo que la identidad se forma en movimiento, en marcha, en los intersticios entre el desplazamiento de las historias que la constituyen, “en el punto inestable donde las historias ‘indecesibles’ de la subjetividad encuentran las narrativas de la historia, de la cultura” (Stuart Hall). Y, como la obra de Shonibare hace evidente, la identidad es un proceso no de llegar a ser un algo dentro de la supuesta autenticidad de una forma cultural sino que se mantiene siempre en tránsito, en marcha, como efecto de lo que Olu Oguibe describió como “la inautenticidad esencial de la realidad”.