

IMPORTANTE

Y exportante

GERARDO MOSQUERA

Como parte integrante de la Bienal de Johannesburgo de 1997 –organizada por Okwui Enwezor–, esta exposición se concibió para que en ella figurasen “importantes artistas cuyas obras reflejan las complejidades de los procesos artísticos contemporáneos y que sirven de ejemplo y ejercen influencia sobre jóvenes artistas de todo el mundo”. La idea consistía en presentar a determinados artistas cuya obra fuera paradigmática del concepto metafórico de la Bienal, teniendo como telón de fondo el concepto de “rutas comerciales”. No se trataba de ilustrar determinadas tesis, sino de dar a conocer ciertas prácticas específicas (e incluso ciertas contradicciones) relativas a los elementos temáticos de la Bienal, con determinadas prácticas específicas como telón de fondo. El proyecto pretendía lograr ese objetivo mediante la participación de artistas que han estado trabajando en esa dirección, formando parte del provocativo desorden propio de esta época de transformaciones y desplazamientos. Esta exposición aspira también a dar a conocer a determinados artistas que forman parte de la esfera artística sudafricana.

La cuestión de la “importancia” resulta problemática a causa principalmente de ciertas connotaciones universalistas. Se tiende a considerar la “importancia” como un valor abstracto, con independencia de las implicaciones específicas que habitualmente dan lugar al empleo de dicho término. La fe, consciente o inconsciente,

aunque innegable, en la existencia de valores artísticos universales y permanentes justifica la poderosa –e ingenua– función de “lo universal” en las teorías y juicios sobre el arte. Las ideas sobre el relativismo cultural han progresado poco en este aspecto. Lo grave es que no nos encontramos ante un universalismo abstracto: lo universal ha sido siempre un camuflaje para el poder hegemónico.

En este sentido, encontramos estrategias que clasifican las obras en función de que su valor sea “local”, “regional” o “universal”. Oímos decir que un artista es importante “a escala continental”, o que otro es importante en la región sudafricana. No hace falta mencionar que los artistas que triunfan en Nueva York se hacen “universalmente” importantes de la noche a la mañana. La producción de élite que surge de las metrópolis es considerada ontológicamente “internacional” y “universal”, y uno sólo puede ser incluido en tales categorías si ha sido antes plenamente legitimado por ellas. En el arte contemporáneo, la valoración depende en gran medida de los principales circuitos que promueven el arte, así como de su poder de aceptación o rechazo. El hecho de que una pequeña isla determine lo que es “universal” resulta una curiosa paradoja. Todo esto lo sabemos muy bien, pero a veces lo olvidamos sin darnos cuenta. Las impuestas escalas de prestigio han calado muy hondo en nosotros, produciendo una metástasis.

En la Historia del Arte, las opiniones establecidas sobre el





Frederic Bruly Bouabré. *Knowledge of the world*. Detalle Instalación. Colección Pigozzi. Foto: Hugo Glendinning.

"valor" condicionan cualitativa y cuantitativamente la manera de construir la narración histórica. Si bien existe una crítica sociológica de los mecanismos que generan el "valor", hemos llegado a aceptar los rígidos criterios establecidos, que forman un substrato en el interior de las ideas y las argumentaciones sobre el arte, el cual se encuentra muy alejado de los condicionamientos sociales, culturales e históricos. Por otra parte, íntimamente ligado a la "universalidad" está el "juicio de la historia", la prueba definitiva de la importancia máxima de una obra, un artista o un movimiento. Pero esta expresión resulta tan sospechosa como la de "universalidad". Se confiere a la Historia la calidad de garante, cuando es precisamente la Historia la que ha sido construida retrospectivamente a partir de los criterios dominantes.

En el terreno artístico contemporáneo, la "importancia" se

suele homologar con la corriente de opinión dominante, o asociar a un amplio reconocimiento internacional, que, a su vez, depende de los circuitos establecidos. Viene a ser una especie de etiqueta que un selecto club de "creadores de importancia" impone a los artistas. La creación de la importancia depende en gran medida de una red centralizada de legitimación, dejando poco espacio para otras posibilidades. Aunque se encuentre todavía en expansión, la denominada "escena artística internacional" sigue siendo un sistema de apartheid. Buena parte de la producción estético-simbólica contemporánea está siendo infravalorada o reducida a bantustanes. [1] Como tal funciona la estratigrafía que acabo de mencionar. Hay bantustanes para el arte africano, para el arte "alternativo", para diferentes tipos de arte "de cupo", para el arte "global", etc.

En México se emplea mucho el término "ninguneo" para este tipo de cosas. Es la operación consistente, en palabras de Octavio Paz, "en hacer de Alguien un Don Nadie". El "ninguneo" se convirtió en un hábito en el terreno artístico, afectando tanto al mercado como a especialistas e instituciones. A veces es una cuestión de prejuicios, a veces de pura ignorancia, o una combinación de ambas. Ahondando un poco más, hallamos sus raíces históricas en la expansión global de Occidente a través del colonialismo. La historia de la expansión de Europa y de su cultura desde el Renacimiento ha sido equiparada a la historia de la expansión del mundo. La adquisición de poder universal se interpretaba como una globalización: lo que había sido local para Occidente se hizo universal mediante la conquista del poder planetario, del colonialismo y de la creación de una racionalidad totalizadora a partir de ese poder. El problema principal es que Occidente se hizo verdaderamente universal en un sentido: determinando la situación en la que vivimos todos nosotros. La cultura occidental se generalizó no sólo como una cultura étnica, sino como la metacultura vigente del mundo actual. Hoy sigue dándose un mecanismo similar que consiste en inflar determinadas experiencias hegemónicas locales y reducir a los lugareños a "lo local".

El término "globalización" forma parte de esa etimología y tiene múltiples implicaciones. Sirve para describir la situación contemporánea, pero oculta las enormes desigualdades de un mundo que, parafraseando a Orwell, es mucho más global para unos que para otros: la mayoría.

Esta exposición propone un enfoque más diversificado del concepto de importancia. Buscaba formas de reconocimiento más flexibles, complejas y realmente internacionales, basadas en determinadas cuestiones inherentes al propósito de la Bienal. Soy consciente de que es imposible llegar demasiado lejos, porque todos compartimos un pasado poscolonial común. Formamos parte de determinadas estructuras materiales y mentales, siendo a la vez guardianes, víctimas, renovadores y transgresores. El objetivo de la exposición no tiene nada que ver con una revolución axiológica. De lo que se trata es de trabajar desde dentro de las estructuras, pero contra el *status quo*, abriendo huecos para nuevas invasiones.

Todos los artistas participantes tienen una gran trayectoria profesional, e influyen de manera decisiva en el rumbo de las ten-

dencias artísticas contemporáneas. Paradójicamente, Ana Mendieta, ya fallecida, está ejerciendo ahora más influencia que nunca y adquiriendo cada vez más reconocimiento, aunque la complejidad intercultural de su obra no haya sido bien comprendida. Los diez artistas proceden de distintos lugares del mundo y tienen trayectorias de lo más diversas. Son, en muchos sentidos, paradigmáticos de las complejidades de los procesos culturales de la globalización. Algunos nombres son muy conocidos y otros no: tal vez como consecuencia de su heterodoxia o por estar "modelando lo contemporáneo" en un contexto local. Esto forma parte de las contradicciones implícitas de la globalización. El enfoque de la exposición sobre la importancia artística y "lo contemporáneo" tiende más hacia el mosaico que hacia la pirámide. La lista en sí misma es una discreta declaración en contra de las clasificaciones y taxonomías dominantes en la escena artística. No propone una nueva clasificación, pero está a favor de que las clasificaciones se hagan de forma más variada. El pluralismo puede ser una cárcel sin paredes. Borges contó en una ocasión la historia del mejor laberinto: la extensión inconmensurable del desierto, de donde es difícil escapar. El pluralismo abstracto o controlado, como el que vemos en algunas exposiciones "globales", puede tejer un laberinto de indeterminación que limite las posibilidades de diversificación real y activa. Si bien el estímulo del pluralismo es un rasgo característico de la posmodernidad, su descentralización equivale a permanecer bajo el control de centros que se "descentralizan a sí mismos" mediante una estrategia lampedusiana que lo deja todo como está. Hoy día el poder no busca reprimir u homogeneizar la diversidad, sino controlarla.

Sin embargo, esa misma estrategia responde a una diferente distribución del poder, y los grupos menos favorecidos se infiltran cada vez más y ejercen mayor presión. Hay muchas formas conflictivas de diferencia y descentralización en este mundo supuestamente global, regido por la competitividad y el fundamentalismo mercantilista. Actualmente, la cultura es un foco de tensiones producidas por el final de la Guerra Fría, en el que las fuerzas sociales hegemónicas pugnan con las subalternas. Sus enfrentamientos y negociaciones giran en torno a la asimilación, a lo simbólico, a la reestructuración de las hegemonías, a la confirmación de la diferencia, a la crítica del poder...

Este es el contexto en el que se enmarca la exposición. De ahí sus tesis, su situación en el tablero global y sus reacciones a él. La globalización llega a su fin porque la conversión y la dominación implican también un acceso generalizado. Si su imposición pretende convertir al "otro", su disponibilidad facilita el uso de la metacultura para los propios fines del otro y, por tanto, para la transformación. La existencia de una metacultura internacional activa ha hecho posible la posterior globalización de las diferencias propias de cada región. Si la metacultura mantiene su carácter hegemónico, los "otros" han sabido aprovechar bien sus posibilidades de difusión internacional para traspasar su ámbito local. Utilizada por otros círculos, la metacultura ha hecho posible la difusión de diferentes perspectivas y ha sufrido diversas modificaciones en función de aquéllas. Por otra parte, toda gran expansión (como, por ejemplo, el budismo en Asia o el inglés en nuestro mundo global) acarrea una enorme tensión que produce grietas y porosidades. Puede hacer que las cosas se tuercen y se desmoronan, como ocurrió con los mundos de la instalación de Willem Boshoff. La globalización —impuesta por el colonialismo y a pesar de él— podría convertirse en un instrumento de descolonización.

Este proceso de globalización-diferenciación es más una compleja y conflictiva articulación de fuerzas que una dialéctica dual. Implica contaminaciones (en el sentido que dio Jean Fisher a la palabra), mezclas y numerosas contradicciones. Este proceso orienta también el desarrollo actual de la cultura, que no es algo que se produzca de manera pasiva, sin que los sectores subordinados ejerzan presión alguna.

El poder cultural se mueve actualmente en este laberinto de desplazamientos y ambigüedades. La dinámica de la cultura se mueve entre enfrentamientos y diálogos. Provoca fenómenos de amalgama, multiplicidad, apropiación y resemantización, siguiendo caminos realmente revirados.

El título de la exposición alude a este paisaje metamórfico. Luis Camnitzer me dio la idea del juego de palabras. Lo utilizo en referencia al propósito de la exposición, de una manera que implica cierta autocrítica, o cierta broma personal, realizando las tensiones, las complejidades y las contradicciones que todo ello implica. El título fuerza a la lengua inglesa a adaptar la idea de importancia (la misión de esta muestra en particular) al uso de la me-

táfora que de las rutas comerciales hace la Bienal para analizar la globalización y sus procesos culturales, y como referencia a la propia historia y ubicación de Sudáfrica. Esta adaptación lingüística comporta otras alusiones topológicas. Mediante la deconstrucción de la importancia como concepto abstracto, vinculada a la riqueza (de todo tipo) procedente del intercambio, el título resume el programa de la exposición.

La diáspora es el elemento clave, tanto desde el punto de vista conceptual como metafórico, de la interpretación de la globalización en esta Bienal. El aumento de la emigración es un reflejo de la estructura mundial como si fuera un mapa de núcleos radiales y zonas "desconectadas" que genera oleadas de emigrantes deseando conectarse. Esa emigración produce complejos cambios de identidad que influyen en las modas artísticas y culturales.

Hoy en día todos tomamos parte en procesos de resignificación, apropiación e hibridación cultural, entrelazados con la construcción de nuevas culturas urbanas, neologismos y "culturas fronterizas", tanto donde existen fronteras físicas como donde no existen, o donde la frontera no es más que una calle. Por otra parte, estas realineaciones suponen un reto para la nueva comunicación global y para los medios de información y su realidad virtual.

En esta exposición, cuando hablo de diáspora no me refiero sólo al sentido estricto de transterritorialización, sino también, de manera metafórica, a los desplazamientos que se producen en el arte y en sus teorías. Los artistas participantes realizan obras que constituyen encrucijadas de diásporas, practicando todo tipo de cambios, giros, mezclas, combinaciones culturales... y estableciendo un complejo entramado de interacciones. Son un claro ejemplo de la orientación general contemporánea. Podríamos decir que estos artistas son hijos de Elegba, el embaucador yoruba del cambio, el tránsito y la incertidumbre, el dios que se abre y se cierra.

La Bienal utiliza metafóricamente el quinto centenario del paso de Vasco da Gama por el cabo de Buena Esperanza para presentar a África como una encrucijada global. Podríamos decir que los diez artistas de la exposición son en sí mismos cabos de Buena Esperanza que conectan entre sí diferentes mundos culturales, teóricos, significativos, estéticos e ideológicos. La figura de las Rutas Comerciales hace referencia al proceso de las propias obras,



David Hammons. *Bandera Africana-Americana*, 1990. Cortesía Jack Tilton Gallery, Nueva York.

realizadas mediante múltiples y complejos intercambios, negociaciones e intromisiones.

Más allá de sus obras, las vidas de muchos artistas fueron transformadas por la emigración voluntaria o forzada, o fueron condicionadas por viajes de diversa índole. Su experiencia y su poética están orientadas por movimientos físicos y espirituales, o por desplazamientos de sentido. Hay conexiones directas o indirectas entre este aspecto de sus biografías y los viajes conceptuales, estéticos, semióticos o culturales que tienen lugar en el interior de su obra. El hecho de traspasar fronteras es básico tanto en su vida como en su obra.

Importante y Exportante pretende realzar todos estos aspectos cruciales, conforme a la metáfora de las rutas comerciales y a la situación geográfica, histórica y simbólica de Sudáfrica. Se centra en la instalación y la fotografía, considerando su función como dos de los principales caminos artísticos para enfrentarse al calei-

doscopio contemporáneo y a sus cambios de sentido. Todos estos artistas trabajan sacando partido de las posibilidades de estas morfologías, y al mismo tiempo subvirtiéndolas.

La museografía intenta promover el diálogo íntimo, como pudo comprobarse en la relación visual, conceptual y poética que vinculó los *Paisajes marinos* de Hiroshi Sugimoto con los libros de Cildo Meireles (que contenían fotografías del mar), y estas últimas palabras grabadas con las palabras visuales de Boshoff y Frederic Bruly Bouabré. Pero la exposición aspira a alcanzar una conexión más amplia para estructurar su propio discurso sin afectar a la expresión personal de cada artista. Precisamente, el conflicto entre la narrativa frecuentemente hiperdesarrollada del galerista y la del propio artista realza el papel de los organizadores de exposiciones en la actualidad. Arnold Haskell dijo en cierta ocasión que para escribir el mejor guión coreográfico bastaba una sola hoja de papel. Lo intentaré la próxima vez.



David Medalla. Abajo con el comercio de esclavos. Festival de Utrecht, 1972. Holanda. Cortesía del Institute of International Visual Arts, Londres. Foto: Guy Brett.

En Iberoamérica y en otras zonas periféricas se tiende a utilizar el arte conceptualizado para entrelazar una serie de elementos. Lo estético, lo social, lo cultural, lo histórico, lo religioso, lo político, etc., se meten en el mismo saco sin sacrificar la consistencia estética. Por el contrario, han reforzado los instrumentos analíticos y lingüísticos del conceptualismo como forma de abordar la extrema complejidad de las culturas y sociedades poscoloniales. La multiplicidad, la hibridación y el contraste han introducido tanto contradicciones como sutilezas. Algunas de las heterodoxias de esta exposición tienen como fondo esos antecedentes.

Meireles es no sólo un ejemplo perfecto, sino también un provocador artista contemporáneo. Su obra intercambia el arte y la vida. Incluso cuando no practica una inserción social directa, su arte tiene siempre una contigüidad con lo real, aunque transformándolo por medio de una racionalidad lírica. Meireles trabaja al borde de muchas fronteras. Investiga la dicotomía entre materia y símbolo. De modo más específico podríamos decir que casi todas sus obras constituyen una representación de las tensiones existentes entre el material y el mensaje que éste comunica. Más aún, Meireles explora la relación crítica entre arte y visualidad. Hay siempre un deseo de desbordar la vista con el fin de activar otros sentidos, desplazando y reactivando la percepción. Esta problemática de la percepción vincula a Meireles con Boshoff: ambos han realizado obras sobre la ceguera. Los dos artistas comparten un enfoque poético del lenguaje y del conceptualismo.

Esta pieza de Meireles consiste en un puerto rodeado por un mar de libros abiertos cuyas páginas reproducen la misma fotografía en color del mar. Procedentes de las profundidades del océano, oímos oleadas de voces que repiten continuamente la palabra "agua" en docenas de lenguas de todo el mundo. Aparte de sus múltiples connotaciones, la pieza funciona aquí como una problematización tropológica del rodeo del cabo de Buena Esperanza y de sus implicaciones contemporáneas globales.

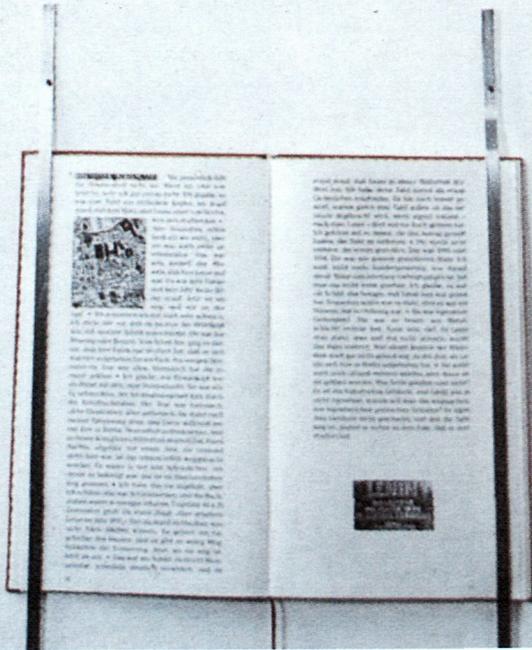
Lo mismo sucede con los *Paisajes marinos* de Sugimoto. Esta minuciosa documentación de los mares del planeta demuestra que, a la postre, el agua es la misma en todas partes. Establece una conexión visual y geográfica con el planteamiento auditivo, lingüístico y cultural de Meireles. El suspense que introduce aquí Sugimoto respecto a la travesía de da Gama es simplemente una extensión

metafórica concreta de su supresión programática de las representaciones. Toda su obra trata sobre las inconsistencias existentes entre la imagen y la realidad. Construye este proyecto crítico a la vez que poético desvirtuando la fotografía como instrumento objetivo de representación por excelencia. Esta desvirtuación está basada, paradójicamente, en el respeto. El artista respeta de manera casi ceremonial la capacidad de la fotografía para la objetividad, pero conduciéndola al absurdo.

Podríamos conjeturar que el acercamiento de Sugimoto a la fotografía responde a determinados conceptos de la filosofía oriental; no temáticamente, sino utilizando determinados elementos, e incluso trucos, propios de una *Weltanschauung* no-occidental, como veremos en Mendieta. Es de destacar, especialmente, el uso contemplativo que hace de la fotografía en busca de iluminaciones que sean capaces de trascender lo real subvirtiendo las imágenes directas de la realidad. En este sentido, Sugimoto está aplicando fácilmente ciertas tradiciones clásicas a fin de activar una práctica artística contemporánea, traspasando de este modo las dicotomías establecidas entre "lo tradicional" y lo "contemporáneo". Tales intromisiones se producen también entre una herencia cultural específica y un medio artístico tan internacionalizado como la fotografía.

El arte y la vida de Mendieta eran una sola pieza. Su obsesión por estampar su silueta en la naturaleza o en lugares hierofánticos era un ritual íntimo sobre el regreso. Su emigración forzada de Cuba a los Estados Unidos, sola, a los doce años, afectó a toda su vida/arte. Utilizó el arte como procedimiento místico para resolver simbólicamente su escisión entre culturas y lugares.

En su espectáculo de los años setenta, Mendieta combinó el arte corporal y telúrico con ciertas prácticas religiosas afrocubanas; no como elemento temático, sino como procedimientos místicos. Su pertenencia a dos culturas —la estadounidense y la cubana— la convierten en un símbolo de las futuras negociaciones sobre la transterritorializada cultura cubana. Como amigo suyo, me tomo la libertad de mezclar diversas siluetas realizadas en Estados Unidos, México y Cuba y exponerlas en forma de nuevas siluetas, colocadas sobre África por primera vez. Este continente era un mito para Mendieta, y su cultura trans-Atlántica se convirtió en un instrumento artístico para ella. Es una manera de unirlos definitivamente, empleando los mismos términos rituales de la artista.



Sophie Calle. *The Detachment, Desertes Memorial Plague*, 1996. Fotografía color enmarcada y libro.

Al igual que Mendieta, Sophie Calle combina también el arte con la vida. Más aún, ambas artistas trasladan lo íntimo a la esfera pública. Mas, si para la primera se trataba más bien de ir del arte a la vida, en el caso de la segunda parece suceder lo contrario. Lo que intento decir es que Calle se afana en importar y exportar del arte a la vida y viceversa. Es una contrabandista que viola sistemáticamente las fronteras del arte, el teatro, la literatura y la vida. Pocos artistas han llegado tan lejos en lo que se refiere a liberar el arte de las cadenas de la representación, hasta un punto en que resulta difícil afirmar si lo que tenemos ante nosotros es arte, literatura o alguna otra actividad que carece todavía de nombre. Sin embargo, lo más transgresor de su obra es que ésta se convierte en una especie de representación de la no-representación, en un simulacro de lo irreal. Por eso siempre está rodeada de una extraña ambigüedad.

Estas características son resultado también de la poderosa ritualidad de su obra. Al igual que en el caso de Mendieta, la esencia del arte de Calle es la realización de rituales personales. Para Mendieta los rituales eran mitad artísticos mitad religiosos: maneras simbólicas y emocionales de resolver una obsesión. Calle, por el contrario, crea sus propias obsesiones a través de los rituales. Su obra implica viajar y se ocupa del movimiento: tanto de los movimientos físicos —a menudo en un tiempo circular— como de los desplazamientos de significado. Pero su interacción con los rituales destaca como un desplazamiento tremendamente radical: la creación de sentimientos artificiales propios, partiendo de la banalidad. Vivimos en un mundo en el que muchos de nuestros valores, creencias y reacciones han sido creados por sistemas de dominación. La creación de sus propios sentimientos podría interpretarse como un inesperado ardid del individuo para preservar, paradójicamente, su propia integridad por medio de lo artificial, como último recurso para controlar personalmente la "realidad".

La intersección entre arte y "realidad" (es curioso que tengamos que entrecorrer la palabra "realidad" y no la palabra "arte"), entre cultura y vida, atañe a todos los participantes en esta exposición. La manera que tiene David Medalla de abordar el arte y la vida —a diferencia de Mendieta o Calle— no es un encuentro cuidadosamente elaborado, sino una actividad sistemáticamente espontánea de intervenciones mínimas, precarias, incluso imagina-

rias, en la vida. Hasta tal punto es así, que Yve-Alain Bois resumió la obra de Medalla diciendo que éste "había inventado la práctica de la virtualidad".

Su arte casi no existe o, para ser más precisos, resulta difícil de comprender, porque trata sobre la libertad, la incertidumbre, la conducta, los procesos vitales, los intercambios, el tiempo... Parece más bien un simple "hacer cosas" que va desde la improvisación hasta la pintura, las ediciones, la danza, el dejar sitio a los demás. Durante casi toda su vida Medalla ha compartido proyectos con artistas jóvenes. Desde 1991 colabora con Adam Nankervis, aunque ambos trabajen también por separado. Esta costumbre de trabajar a dúo nos muestra la indiferencia que siente Medalla por la aureola que confiere la autoría, y su interés por unificar lo público y lo personal en el arte. Aparte de esto, sus obras suelen despertar mucho interés. Sin embargo, el arte de este narrador posmoderno se centra necesariamente en Medalla. Es la encrucijada definitiva: Medalla, el propio Elegba, sonriendo en medio de todas las cosas.

Medalla es probablemente el último héroe artístico: un fósil de los sesenta. Durante décadas ha conseguido eludir con éxito el sistema artístico, utilizándolo simplemente en la medida en que le permitía no caer en sus redes. Entre sus hallazgos aún no reconocidos se encuentra esa práctica artística tan común hoy en día: la práctica cosmopolita, posnacional, localizada y no centrada en talleres. Pero Medalla no es un viajero internacional de los que van de evento en evento, sino un verdadero trotamundos. Le da a todo una cualidad terrenal, incluso cuando supera a Tatlin y a los rusos, soñando con un arte geomórfico e interplanetario.

Boshoff apenas viaja. Sus viajes se desarrollan por la noche, dentro de su habitación, víctima del insomnio. Navega por los diccionarios e intenta descubrir nuevas rutas en los océanos del lenguaje. Difícil tarea, pues los diccionarios son más para quienes carecen de conocimientos que para quienes están sobrados de ellos. Así pues, la obsesión del artista por las palabras y las taxonomías es, según él mismo, un "estudio de la ignorancia". Una de sus obras se titula *Mapa para perderse*. Ashraf Jamal señala con ironía que la naturaleza y el método artístico de Boshoff están determinados por una sensación intrínseca de pérdida.

Este artista podría considerarse como un conceptualista orto-



doxo, alguien que se concentra claramente en el lenguaje e incluso en las palabras. Además, organiza las relaciones entre palabras, significados e imágenes táctiles y visuales, y analiza el lenguaje y su base y representación material. Pero Boshoff lo pone todo patas arriba desde dentro. En primer lugar, como consecuencia de esa sensación de estar perdido que realza las inconsistencias de las tautologías. En segundo lugar, porque es un místico del conceptualismo. Su enfoque de este campo artístico es un enfoque religioso. Hay una especie de voluntad cabalística de encontrar un "más allá" de las palabras, junto con un ritualismo de resistencia que tiende hacia lo hierofántico. En tercer lugar, por la introducción de temas empíricos y por las alusiones sociales y morales de su obra. Su jardín botánico en construcción no es simplemente la representación de un índice de plantas: implica una experiencia personal y empírica con ellas. El arte de Boshoff habita en las propias tensiones de tales travesías contradictorias. Cuanto más puro, más heterodoxo es.

Para algunas piezas, el artista inventó sus propios jeroglifos, negándose a revelar su significado. El lenguaje deviene así un código críptico, contradiciendo de este modo la naturaleza semiótica del arte en beneficio de su ambigüedad y de su pura visualidad. Su obra experimenta con la imposibilidad de las traducciones y las descodificaciones, con la ignorancia como forma de descubrimiento, de "conocimiento a través del desconocimiento". La mayor parte de sus piezas son "alfabetos ciegos", que es el nombre que el artista dio a su obra más conocida. Lo que subyace a todo esto es una crítica a la arbitrariedad de los significados y las clasificaciones. Pero Boshoff abre nuevos caminos, reclusándose en el lenguaje para transformar esta crítica en una nueva experiencia "lingüística".

Los artistas reunidos en *Importante y Exportante* exploran las fronteras del arte mediante procedimientos completamente distintos. Sin embargo, conciben su obra dentro de esa actividad específica que denominamos práctica artística contemporánea. Bouabré constituye la única excepción. Es autor de un alfabeto silábico válido para cualquier lenguaje. Tras una experiencia religiosa, ha estado trabajando en una cosmogonía contemporánea: una explicación del mundo que consiste en recopilar y comentar el universo de las cosas. Es también un libro sagrado que empezó a escribir tras una

revelación y en el que Bouabré —un profeta— registra sus visiones. Este aspecto le vincula al sacerdote/artista jamaicano Everaldo Brown. El gran relato de Bouabré es una construcción asistemática, un cosmos abierto y no jerarquizado. Su vasto catálogo difiere de los catálogos habituales en que parece asumir plenamente la naturaleza conjetural de las clasificaciones. Surge de un "no saber", como diría Boshoff, de una interacción dialogística con el universo, que no pretende reducir ambiciosamente su compleja inmensidad.

La enciclopedia de Bouabré es el resultado de un personalísimo intento de abarcar la imagen, la redacción de textos, la religión, la filosofía, la lingüística, los mitos, la taxonomía, las visiones, las colecciones, las notas personales y muchas cosas más. Sus libros y sus dibujos comentados consisten en una serie de relatos visuales y textuales combinados, de diversa índole, así como de una serie interminable de notas sobre las cosas y los acontecimientos del mundo. Otras series se centran en mitos, símbolos o temas específicos, o intentan interpretar toda clase de signos: (por ejemplo mondas de fruta, de manera similar a lo que ha hecho Brown con hojas y rocas), pesas de oro de los akan, el alfabeto de su invención e incluso un *Museo del rostro africano: escarificaciones*.

Estamos haciendo circular equivocadamente todo esto por el interior de la red artística para acercarnos a algo que desafía nuestros sistemas de clasificación y que no conseguimos entender del todo. No se trata de algo que no es "contemporáneo", de algo procedente de una "tradición" concebida como refugio del pasado y de las diferencias etnográficas. La obra de Bouabré es vehementemente contemporánea e internacional: una nueva y original creación intelectual que se interesa por las cuestiones actuales. Contribuye a crear una cultura contemporánea deseurocentralizada, construida mediante una diversidad de perspectivas activas. Bouabré subraya esto mediante su insistencia en rebasar las fronteras de su cultura de origen, donde los críticos y especialistas tienden a encasillarlo. "¡Quítenme la etiqueta!", repite una y otra vez. Tal postura es parte de la orientación actual del discurso y la estrategia poscolonial para salir de los recintos étnicos o nacionales, en busca de una mayor participación global. Bouabré, que es tan sabio como avisado, se considera y se da a conocer como artista por razones prácticas.

El mundo del arte se ha sentido atraído principalmente por el



encanto de su obra, reduciendo los otros componentes, y el núcleo mismo de su esfuerzo, a una constante de sus "piezas". Peor aun: su producción ha estado circulando en un entorno que insiste en una autenticidad africana basada en raíces y tradiciones, es decir, en el "primitivismo". Afortunadamente, la naturaleza conceptual de esta obra, que la vincula al arte contemporáneo internacional, ha hecho de Bouabré el único caso de artista africano "primitivo" o "intuitivo" que comienza a alejarse de los bantustanes, adentrándose en otros circuitos interpretativos. Esta exposición, consciente de la contradicción que supondría exhibir su obra como "arte", desea al menos no presentarla en función de su encanto "primitivo" sino de sus aspectos conceptuales y lingüísticos. Bouabré ha dicho: "cuando dibujo, lo que me interesa son los pensamientos", y ha propuesto la creación de un museo africano virtual. Su obra coincide más con la de Meireles y Gerhard Richter que con la de Chéri Samba o Twins Seven-Seven, sus habituales compañeros de exposición. El Atlas de Richter —muy afín a los conceptos de Bouabré— podría obtener grandes ventajas de tal interacción, e incluso más las obsesiones de Boshoff, que tienen tantos puntos en común con las de Bouabré. También es evidente que su obra se siente a gusto entre fotografías. Mi insistencia en estas consideraciones pone de manifiesto los estereotipos predominantes entre los artistas africanos.

Al igual que Elegba, el embaucador yoruba, David Hammons es un maestro de las encrucijadas, o, mejor dicho, de las esquinas de las megalópolis. Su arte traspasa muchas fronteras: mezcla las creaciones y las conductas "sublimes" con las "viles", lo autóctono con el "mundo del arte", Harlem, el sur, Soho, el Caribe y lo posmoderno con el mundo afroyanqui... Tal entrelazamiento no es una misión diplomática: el artista lo critica todo. Su obra constituye una afirmación de la cultura afroyanqui, cuyo paradigma es tal vez la bandera estadounidense con colores africanos, lo que nos remite a la guerra de los colores en Jamaica. Pero esta afirmación no se ajusta a la "corrección política". El artista se permite criticar sarcásticamente la cultura afroyanqui, introduciendo el divertimento en el arte contemporáneo.

El peso de la herencia cultural es determinante en la obra de Hammons, quien hace referencia frecuentemente a su exportación de la cultura afroyanqui a otros escenarios mediante el uso de ins-

trumentos foráneos importados. "Traigo mi cultura a través de la suya", ha llegado a decir. Hace varias décadas, otro artista de origen africano, Wifredo Lam, se comparó con un caballo de Troya que infiltraba contenidos africanos en el modernismo. Sin embargo, el uso de instrumentos para fines que no les son propios implica una transformación de esos instrumentos, lo cual amplía sus posibilidades. Hammons ha dicho también: "les hablo a las dos partes". Y hoy en día las partes no son sólo dos. Cuando nos centramos básicamente en la cultura para interpretar a Hammons, probablemente estamos confinándole de manera inconsciente a lo "étnico", como si fuera una especie de "primitivo" posmoderno. También estamos constriñéndolo a la representación de su cultura.

La insistencia en la figura del intruso podría ensombrecer dos aspectos fundamentales de la obra de Hammons. En primer lugar, su personalidad artística: al hacer hincapié en su relación con un grupo determinado, podríamos estar diluyendo en cierto modo su prominencia como individuo. En segundo lugar —y esto es aun más importante—, podríamos estar oscureciendo su papel protagonista en el arte contemporáneo. Con frecuencia se menciona la relación de Hammons con el Arte Povera, el Fluxus y los Situacionistas. Pero nunca decimos que probablemente él es el artista que desarrolló los ideales de esos movimientos de manera precisa, espontánea y decisiva. Evidentemente, debemos reconocer, por ejemplo, la presencia activa de elementos religiosos congoleños en su obra. Pero es más importante analizar la participación de estos elementos afroyanquis (y no afroyanquis) en la construcción de una praxis artística que abre nuevos horizontes al tedioso y repetitivo panorama del arte internacional contemporáneo. Hammons —ejemplo paradigmático de la cultura africana— es también fundamental para comprender por qué la superación de los moldes étnicos le ha convertido en el artista por excelencia de la ciudad contemporánea. Tales son los giros interpretativos que plantea *Importante y Exportante*.

[1] En la República de Sudáfrica, cada uno de los territorios, o "centros nacionales", con autonomía propia, asignados a la población negra. Fueron creados en 1959 para desarrollar el apartheid, y son como reservas destinadas a confinar a la población negra africana. A partir de 1968 el Gobierno ha sustituido el nombre de *bantustán* por el de *bantu homeland*.