

REVISTA

Sobre Africa'95

# La otra estación



ROBERT CONDON

Finalmente llegó "la estación" Africa'95, casi tres años después de sus revuelos iniciales en el simposio organizado en el Colegio de Estudios Orientales y Africanos de la University of London, donde se exploró su viabilidad y su eficacia para un público que se extendiera más allá de la audiencia usualmente atenta de los académicos africanistas. Como ya nos habían informado las notas de prensa casi hasta la saciedad, Africa'95 fue concebida como una "estación" de eventos que situaría en el candelero de la incongruencia postmoderna a las artes de "todo el continente africano". Así de modesto. En medio de los cuentos premonitorios y las narrativas bastardas sobre los intentos previos que trataron de contener este tema tan elusivo, el esfuerzo y la determinación de Africa'95 de contar de un brochazo su historia como definitiva, recapitulaba esencialmente ese paradigma desabrido que moldea Africa como entretenimiento y espectáculo.

Así que una vez más nos hemos hundido en el gran potaje en el que se anima a cada cual a traer sus propios ingredientes: exposiciones de galerías y museos, representaciones teatrales, conciertos, programas de radio, ruedas de prensa, conferencias, etc.; todo esto a realizarse simultáneamente a través del Reino Unido. En este clamor ruidoso, no es sorprendente que a pesar de algunos momentos memorables, no nos hayamos quedado con otra opción que contemplar lo que signifi-

ca el intento de narrar Africa en un envase de talla única, sin ringorringos, y empaquetado elegantemente en la iconografía redundante de una concha acaracolada. Como quiera que era imposible que nos entretuviéramos con tal cantidad de información visual, mínimamente contextualizada más allá de la africanidad de los artistas participantes, la música se convirtió en la fuente primordial de discusión entre quienes podían pagar los carísimos *tickets* de los conciertos: "¿No te parecieron fantásticos Youssou N'Dour y Baaba Maal la otra noche en el Royal Festival Hall?". Tan entretenidos estos africanos. Lo llevan en la sangre.

Hablando de sangre, yo sentí la mía buyendo sólo de pensar en la transfiguración de todo un continente en lo que equivale a un *sushi* cultural de lujo. Como las propias culturas europeas se han entregado progresivamente a una serie de emociones baratas de cortar y pegar, la asimilación total de los organizadores de Africa'95 de ese modo de obsolescencia *fin-de-siècle* parecía inclinada a apelar al denominador más común: dinero y turismo. Las noticias del fracaso de EuroDisney en Francia por lo visto no les había alcanzado. Incluso el diálogo de colaboración entre artistas y organizadores (en la perspectiva optimista e ilusoria de la arquitecta jefe, Clementine Deliss) fue un empeño grandioso. Trataba de reunir un aparato vastísimo de representaciones y





Rachid Korachi.

producciones que comprendiera cada una de las prácticas artísticas africanas, para un público que en su mayoría era completamente ignorante del alcance de tales prácticas, sin hablar de su existencia.

La ejecución de un evento como Africa'95 debe tener en cuenta cuidadosamente algunas de las importantes cuestiones y problemáticas conceptuales que con frecuencia plagan la exhibición de los artistas africanos en Occidente. ¿Cuáles son —por ejemplo— las ramificaciones de la presentación de un festival de las artes africanas en el contexto de un centro metropolitano occidental que históricamente ha devaluado, si no erradicado, las contribuciones de África a los discursos culturales dominantes? El vituperio lleno de flema que Brian Sewell publicó en el *Evening Standard* de Londres puede ayudarnos a empezar a considerar el impacto total de tales devaluaciones. En su acostumbrado acoso racial, Sewell se expresa así sobre su impresión del arte moderno africano: "La impresión general que nos ofrece el arte reciente en África es que es de una calidad espantosa, una confusión multicultural del pasado africano y el presente europeo, lo peor del arte contemporáneo occidental de buena gana mimetizado, negada la distinción del pasado nativo y degradada su función fetiche".

En efecto, estos chistes crudos se pueden disfrutar a costa de África. Pero un festival de esta naturaleza, ¿habría sido más viable si hubiese sido realizado en un contexto no-occidental? ¿Africa'95 fue creado, como insistían sus organizadores, para fomentar "lazos duraderos entre artistas y audiencias en África y en el Reino Unido" y así, en esencia, acoger al hijo pródigo que finalmente se ha arrepentido de sus errores, y de este modo permitirle la entrada en el club exclusivo de la modernidad occidental? ¿O el festival era simplemente un collar exótico que pudiera ser ensartado a través del Reino Unido, para ser admirado por amigos y enemigos, pero eventualmente para ser descartado una vez pasado de moda?

El artista africano se encuentra en medio de un campo de batalla entre las fuerzas predominantes del esfuerzo moderno occidental que trata de proteger sus cánones (así como sus amplias, aunque a veces dudosas, fuentes) y un discurso emergente y autónomo sobre la modernidad africana. Casi desde el principio, en sus esfuerzos por enunciar una visión que represente una expresión propicia para su experiencia, el artista debe conseguir permiso cultural o de lo contrario se le fuerza en el papel de insurgente, incluso de terrorista.

A pesar de su aparente diplomacia, Africa'95 estaba plagado de



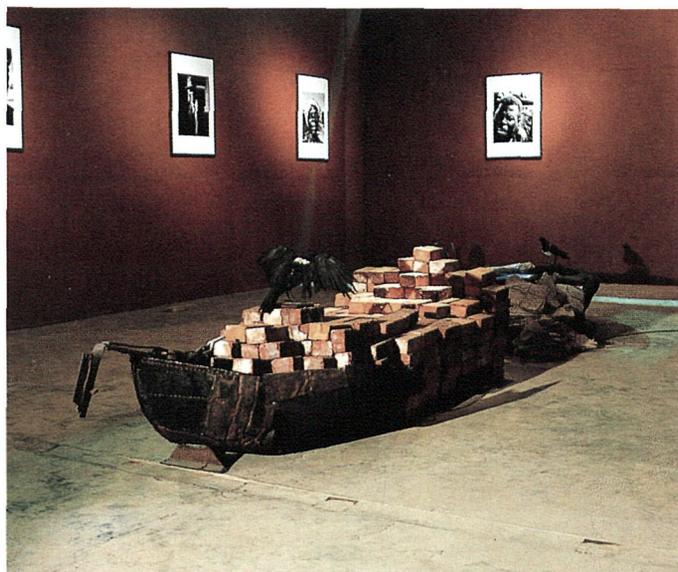
Ali Omar Ermes.

un cierto grado de didactismo opresivo. Aunque esto no dejaba a veces de tener mérito o utilidad, los comisarios y organizadores con frecuencia intentaban reasegurar a sus audiencias que la obra de los artistas merecía una consideración seria, en vez de afirmar los logros que eran inmediatamente evidentes en sus creaciones. Sumado a ello teníamos una retórica que en ciertos espacios arrojaba la entrada de estos artistas en estas instituciones con un sentido de "descubrimiento" y "maravilla", que era más apropiado para una expedición colonial que para el propósito del proyecto de expandir nuestras nociones de pluralidad cultural.

En cierta medida, *Siete historias sobre el arte moderno en África*, en la Whitechapel Art Gallery de Londres, intentaba corregir algunas de estas desigualdades notorias, invitando a artistas e historiadores africanos a organizar una exposición de sus interpretaciones personales sobre los movimientos y las escuelas artísticas significantes en siete países africanos (Nigeria, Sudán, Senegal, Etiopía, Sudáfrica, Kenia y Uganda), desde 1960 en adelante. El resultado de este marco conceptual fue un desparrame de más de 60 artistas, apretados en un espacio que habitualmente no se reserva sino para un puñado. Uno se puede imaginar el dilema de los comisarios, a quienes se les pidió que "contaran sus historias", y sin duda a uno le gustaría tratarlos con la justicia que se merecen, pero luego les racionaron tres simples paredes, unas pocas esquinas, y quizás una escalera, circunstancias incapaces para

contar incluso la versión completa de la carrera de un solo artista, mucho menos de la producción artística de una nación entera.

A pesar de la inclusión de algunos artistas magníficos (Erhabor Emokpe, Ibrahim El Salahi, El Anatsui, Wosene Kosrof y Amir Nour, para nombrar unos pocos), las secciones eran desiguales en la selección de obras. Las secciones de Kenia y Uganda, divididas entre fantasmas de la guerra y la presentación de artistas "sin educación artística", se enfocaban demasiado estrechamente sobre tendencias, más que sobre conceptos o logros, dejando poca cosa en medio. Senegal, representada simplemente por tres artistas (El Hadji Sy, Issa Samb y Souleymane Keita), no logró satisfacer, con su traducción de las estrategias escenográficas del Laboratoire Agit-Art en el espacio de la galería, un intento que equivalía al despliegue estático de soportes y pinturas.



Antonio Ole. *Margem da Zona Limite: Canoa Quebrada*. Instalación, 1994-95.

*Gran Ciudad: Artistas de Africa*, en la Serpentine Gallery, reunió a una agrupación de artistas organizados más por su diversidad de prácticas y el alcance de sus visiones que por una narrativa pulcra basada sobre la noción de "africanidad". Si por un lado las inscripciones concretas aunque efímeras de la instalación de Georges Adeagbo, la grandeza elegante de las fotografías de Seydou Keita y el sistema de lenguaje visionario de Frederic Bruly Bouabre representaban proyectos históricos de vastas dimensiones, por otro, las paredes pintadas del *Vudú* de Cyprien Tokoudagba parecían anacrónicas y fuera de lugar en la exposición. En el ensayo del catálogo, Andre Magnin se preguntaba,

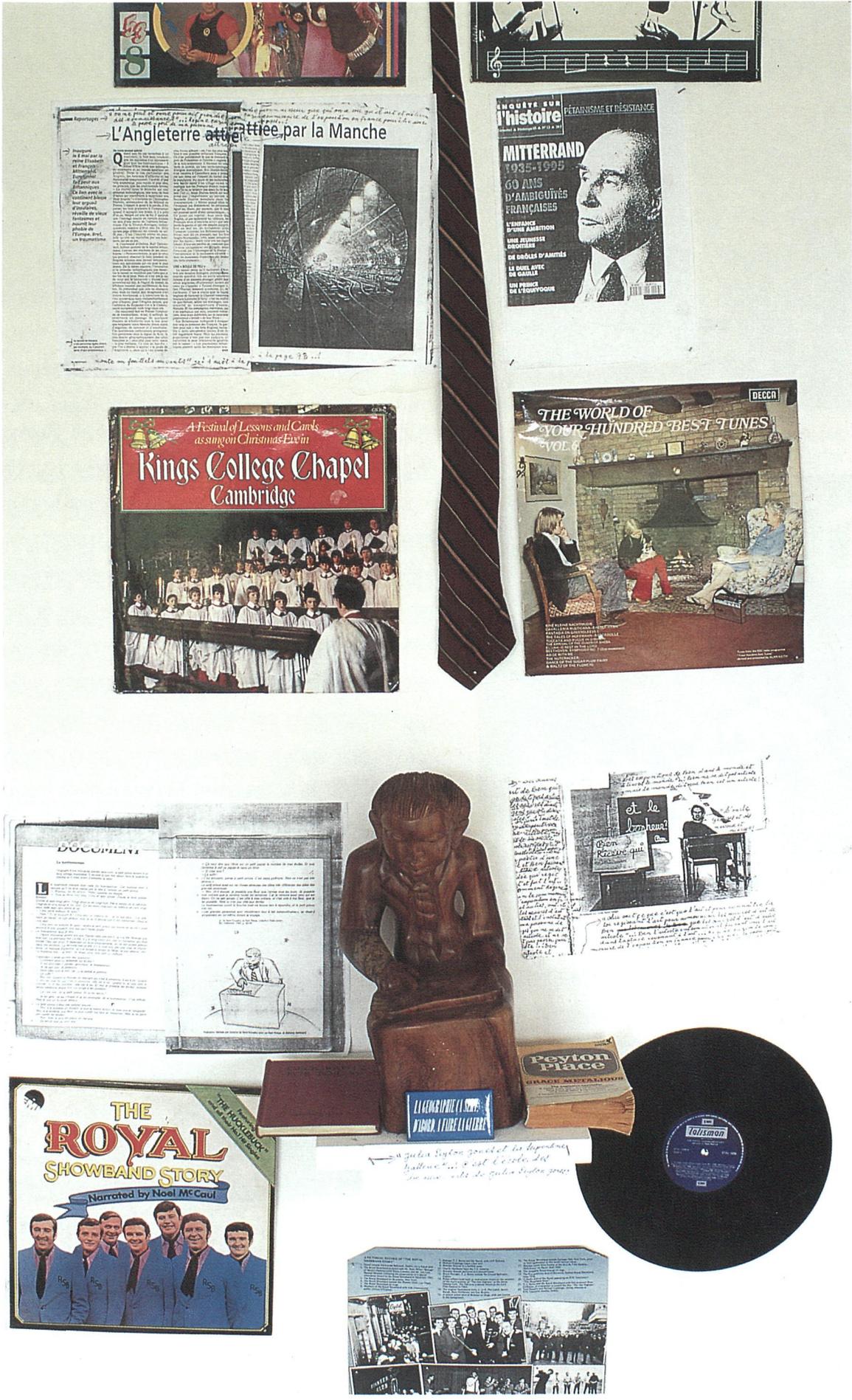


Berry Bickle. *Sin título*, 1995.

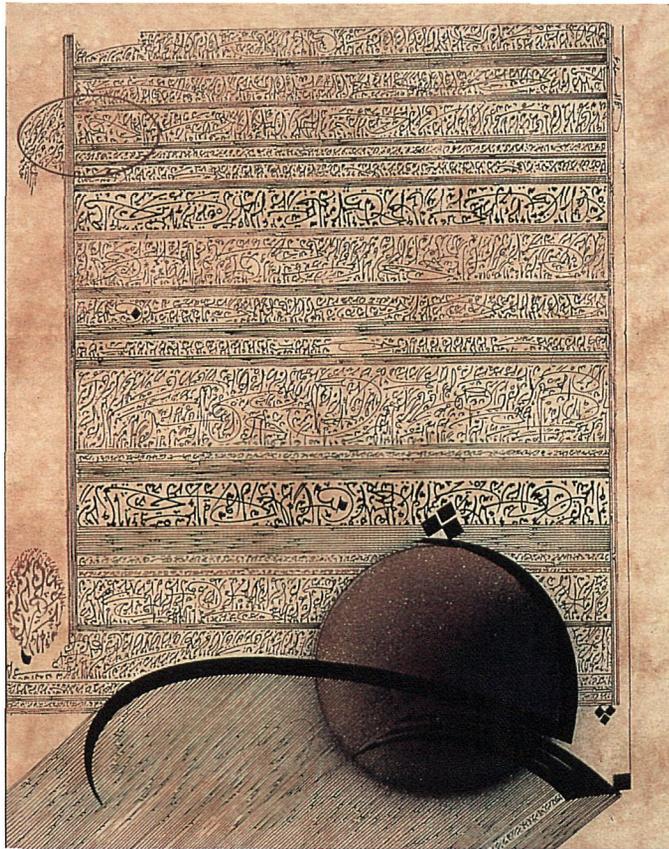
en una retórica simplista y universalizante: "¿Qué hay del pasado y qué hay del presente en estas 'Africas' cuyos lenguajes artísticos nunca han sido tan variados?". Éste sugiere que el contacto occidental ha resultado de un resurgimiento de la inventiva artística que hasta entonces se mantenía dormida, esperando a ser "descubierta". Además, uno difícilmente puede ignorar la cancelación de cualquier tipo de discusión de autodeterminación artística, practicado cuando Magnin sugiere de forma paternalista, entre otras cosas, que las fotografías de Keita tienen un valor por encima y más allá de su "interés sociológico".

En contraste a las narrativas estreñidas de la Whitechapel y al tono patriarcal de la Serpentine, *Mayibuye I Africa*, en la Bernard Jacobson Gallery, ofrecía una investigación más crítica de las formas en que los artistas formulan una narrativa de identidad artística y cultural en la Sudáfrica post-apartheid. La recuperación de una identidad no era parte de la agenda, sino la irresolución de tal empeño. La exposición, que incluía obras de Willie Bester, Kendell Geers y William Kentridge, examinaba los límites de las ínfulas históricas que han dividido a los artistas en bandos culturales, situándose en el presente debate sobre la autenticidad cultural dentro del contexto sudafricano.

*En el camino*, en The Delfina Studio Trust, encontramos a muchos de los mismos artistas de *Mayibuye*, pero la muestra, también organizada por Linda Givon, se expandía para incluir artistas de Angola, Zimbabwe y Mozambique. El marco discursivo de la exposición trataba de explorar las intersecciones psíquicas, geográficas y culturales —así como las historias a veces contradictorias de las realidades del pasado y el presente— que informan la obra de los artistas del sur de Africa. Los desplazamiento creados por la guerra, la violencia y los levanta-



Georges Adeago. Art and Evolution. 1995. Detalle.



Nja Mahdaoui. Caligrama, 40 x 50 cm. 1990.

mientos sociales en esta parte del mundo encontraban paralelo en las construcciones mecánicas de la fuerza bruta y la deshumanización burocrática de Willie Bester y en las caricaturas subversivas (aunque a veces dulzotas) de la opresión estatal que presentaba Norman Catherine. La instalación de un bote hundido por el propio peso de su carga, una de las obras más conmovedoras de Antonio Ole, resonaba en las barcas quemadas, aunque resucitadas, de Berry Bickle, resultando en la trascendencia de un pasado irresuelto en un futuro contestable.

*Signos, trazos y caligrafía*, en el Barbican Center, presentaba a 6 artistas del norte de África cuyas obras, basadas en textos, inscribían otro vector de la identidad cultural africana. Instaladas con elegancia y belleza, las obras evocaban el poder y la majestad del texto como estructura, metafórica y literalmente, para producir articulaciones de la fe, la resistencia y la libertad poética, a la vez personales y comunales. Los lienzos mánticos de Mehdi Qotbi, realizados mínimamente, y las banderolas de Rachid Koraichi, con su mezcla ecléctica de signos e ideogramas, eludían lecturas convencionales abstrayendo la escritura en

una construcción emblemática de significados cambiantes, articulando nuevas relaciones entre el artista y la sociedad. Incluso si esta exposición parecía insistir demasiado sobre la situación de la caligrafía como vehículo primordial de la expresión islámica africana, la muestra hacía justicia a sus practicantes.

Que África'95 nos dejara sintiéndonos algo vacíos, en medio de una estación que prometía algo para cada uno, no debería sorprendernos. Lo que queda por ver es lo dedicadas que están las instituciones participantes a la expansión del discurso sobre el arte africano contemporáneo, o incluso a promover la noción de un internacionalismo más inclusivo. Esto último ha sido anatema de la modernidad, que, a pesar de sus pretensiones, siempre ha fomentado la exclusión como uno de los criterios principales de la producción contemporánea. Es más que probable que una vez que decaiga la charanga que ha venido rodeando a África'95, los artistas que fueron su pieza central una vez más serán empujados al exilio, hasta que los siguientes tormentos de la conciencia occidental obliguen a Occidente a tratar el grado de su aislamiento cultural en la arena mundial.

**Robert Condon** es un crítico de arte que vive en Nueva York y forma parte del equipo editorial de la revista *NKA Journal of Contemporary African Art*.



W. Kentridge. Arbol con objetos.