

Reciclando la modernidad

El desecho y la antropología del artefacto en el arte africano contemporáneo

EUGENIO VALDÉS FIGUEROA

“Lo que no sirve ya para nada siempre puede servirnos”.

Jean Baudrillard.

El hombre hace las máquinas a su imagen y semejanza. Toda creación tiene algo de duplicación del creador. En la perfección de lo creado se ratifica el valor del autor. La sociedad moderna buscó su ratificación en un universo industrial destinado a instrumentar la extensión de la humanidad en la máquina. La sociedad industrial le cedió un espacio de realización a la mitología de lo mecánico y lo automático. La industria establece un ciclo de reproducción y sustitución de la realidad que contiene también un impulso destructivo. Como ha señalado Baudrillard, el consumo implica también la “aniquilación” de los objetos [1]. Pero la aniquilación del objeto no significa la destrucción de su contenido humano. En esta persistencia de lo antropológico hay un cierto contenido estético, porque la máquina parece tener siempre una tendencia antropomorfa que no se anula con su inutilidad.

Lo antropológico de una máquina tiene que ver con su función, pero es también cuestión de significado. Como en el arte, lo antropológico de los aparatos los provee de un campo de ociosidad, de un sentido no-práctico en el que radica su belleza y su espiritualidad. Algo de esa concepción pudiera intuirse en el arte moderno europeo. La fascinación por el *objet trouvé*, por el *ready-made* y por la máquina como forma o como modelo, no respon-

dió sólo a un interés en renovar los estilos y los procedimientos artísticos. Yo diría que contenía un interés en *humanizar* de un modo mucho más enfático el objeto artístico. La realidad industrial comenzó a formar parte de la realidad estético-artística dentro del impulso modernista de unificar la experiencia social y la experiencia estética. Con el mundo mecánico ya estaba dado el primer paso al descubrirse el contenido estético que puede esconder la relación del hombre con el aparato.

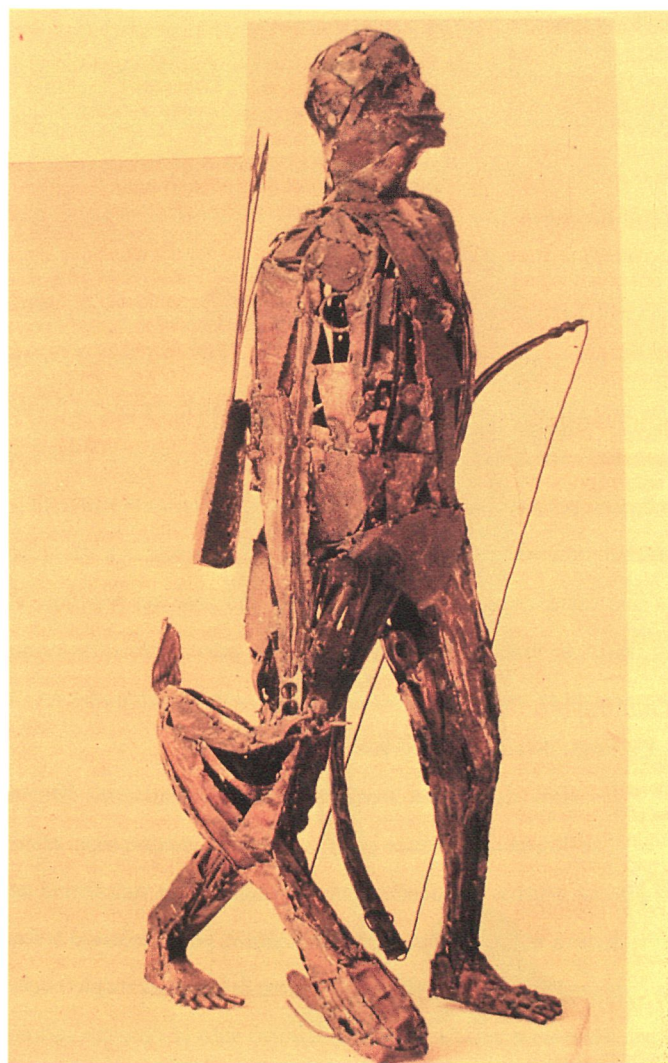
En la sociedad llamada postindustrial este contenido estético pudiera verse modificado dada la aceleración artificial del ciclo de vida y muerte de los objetos. Inmerso en una existencia sintetizada por el ritmo del consumo, el hombre de estas sociedades no tiene muchas oportunidades para apreciar el valor espiritual de una objetualidad siempre efímera. Comparadas con esas sociedades, las culturas africanas actuales parecerían caóticas y aberradas en su persistente tendencia a la conservación de objetos contruidos con la marca de desechables. En los umbrales del siglo XXI las ciudades africanas se comportan como si fueran una especie de museos donde se conservan las evidencias de una Modernidad “pasada de moda”, accesible en el mundo postmoderno sólo a partir del simulacro de lo retro.

La cultura del reciclaje, que genera el subdesarrollo, contiene una tendencia a extender el tiempo de vida de los objetos, reutilizándolos en un proceso contrario a la lógica del consumo y el

desgaste precoz de las cosas, propia de las sociedades desarrolladas. Esa tendencia es reproducida por metodologías artísticas que reciclan los restos de la producción industrial –después de usada y desechada– y los trasladan al terreno de la vida social, de la que habían sido desplazados.

La introducción de esta metodología en Zimbabwe, por ejemplo, implicó una actitud diferente respecto a la tradición artística local. En ese país se había erigido la escultura en piedra como un tipo de expresión artística que alternaba con las producciones simbólicas de carácter litúrgico, funcional y operativo, generalizadas en el resto del continente. Pero a diferencia de éstas, la escultura en piedra se proyectaba según un concepto occidental del objeto artístico, como entidad autónoma, con un criterio autoral y de pieza única.

Uno de los aportes más interesantes de la escultura en piedra de Zimbabwe fue precisamente el material. En el país no existía una fuerte tradición de escultura en piedra, y ni siquiera en madera, como en otras regiones de África. Eso hace más radical el nivel de ruptura que implicó el uso del metal en la escultura, introducido por algunos artistas en los últimos años. El cambio en la actitud estética vino aparejado a la aparición de otros significados. Sería difícil determinar si los escultores de Zimbabwe comenzaron a trabajar con el metal reciclado, buscando temas menos ortodoxos, o si es justamente el cambio de material el que aporta por sí un nuevo campo de significaciones a la escultura. Ahora bien, es evidente que cuando una artista como Paul Machowani trabaja el tema del cazador (véase su obra *Vadzimba*, presentada en 1992 en el *Zimbabwe Heritage*, evento anual de las artes visuales organizado por la National Gallery of Zimbabwe) a partir de un ensamblaje de planchas de metal, la figura adquiere nuevas connotaciones. La coincidencia del tema tradicional y el soporte novedoso viene asociada a la contradicción clásica del África moderna: el desarrollo de una cultura de la supervivencia en el cruce entre lo industrial y lo “primitivo”. Los residuos de metal en las obras de Machowani le otorgan connotaciones de precariedad y pobreza a la figura humana. Si bien en *Vadzimba* este concepto se expresa de manera alegórica; en obras como *Refugiados* la alusión a la miseria y al sufrimiento del individuo es más literal. De este realismo es otro buen ejemplo la obra *Pensando en la sequía*, de Joseph



Paul Machowani (Zimbabwe), *Vadzimba*, 1992. National Gallery (Zimbabwe).

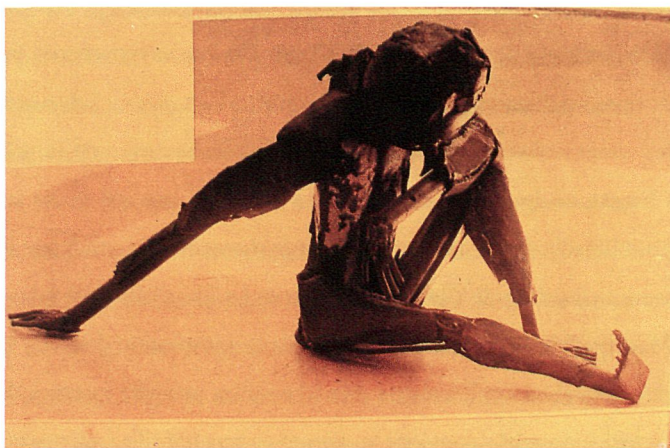
Chanota, que también se refiere a las condiciones de vida del hombre africano.

Lo innegable es que junto con las innovaciones técnicas aparecen nuevas líneas temáticas, mucho más vinculadas a la realidad social africana de fines del siglo XX, con lo que se estremecen las normas estéticas establecidas por la escultura en piedra. Junto con los temas realistas, trabajados al estilo de Machowani o de Joseph Chanota, se desarrolla una figuración fantástica, que aprovecha las posibilidades de “invención” que otorga el ensamblaje, como puede verse en las obras de Víctor Madzima o en *La Silla Caliente* de Adam Madebe. Esta última es una muestra de la apropiación directa y la refuncionalización del objeto. Madebe utiliza una silla metálica de factura industrial y convierte su asiento en una hornilla (¿eléctrica?) en un gesto que viene cargado de implicaciones sociopolíticas.

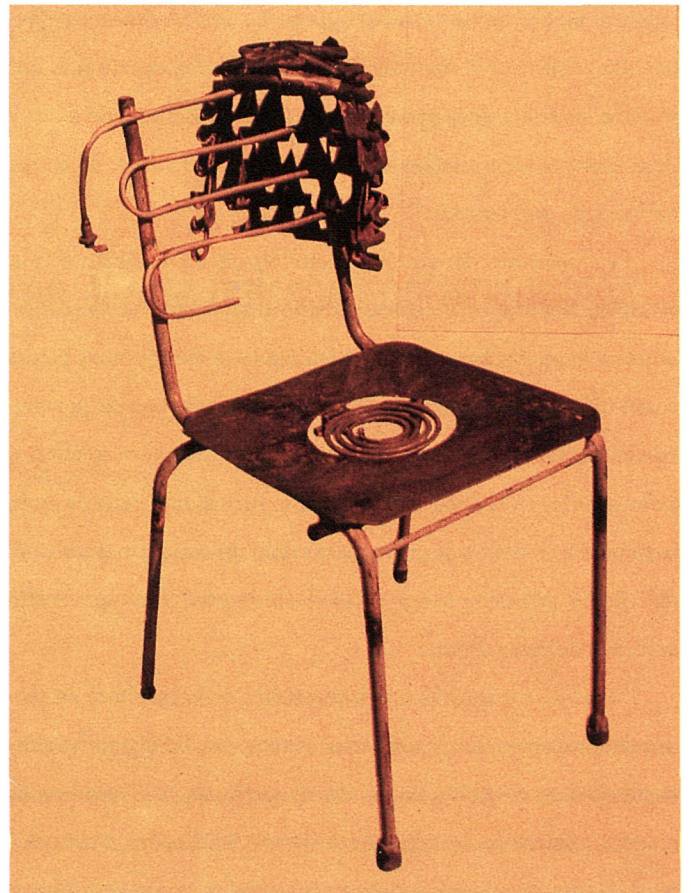
Estamos ante un arte para el cual la Modernidad es tanto un modelo como un contexto que provee elementos contemporáneos para la construcción del discurso estético. Me refiero a un arte que *recicla* lo moderno en su materialidad, y recicla lo tradicional en sus contenidos. Este arte se aleja de la noción de “escuela” que mantenía la escultura en piedra, pero su más interesante diferencia estriba en que busca sus fuentes en el terreno de lo social, dentro de un contexto cultural fundamentalmente urbano. La más evidente asimilación de lo moderno por la escultura en piedra de Zimbabwe se había dado en el campo de las técnicas y los criterios formales, pero su concepción de la creación estética como actividad autosuficiente partía de una experiencia perceptiva más que de una experiencia social. Los modelos del arte del reciclaje, al contrario, se mueven entre el *marché* y la galería, reproduciendo las redes de producción y circulación de lo estético africano, en su doble juego de autenticidad y simulación.

La obra del artista beninés Romuald Hazoumé (Porto Novo), realizada con pomos plásticos y cosas encontradas, mezclados con objetos y procedimientos artesanales, es una forma de reproducir a nivel artístico la máscara ritual, pero violando todas las convenciones que la harían útil dentro del sistema mágico-religioso. Hazoumé recicla y resemantiza no sólo el desecho industrial, sino también la manufactura tradicional, junto con la iconografía ritual. Aunque su obra no parece tener una intención paródica, lo cierto es que desacraliza el objeto en un sentido modernista, con lo cual sólo está reproduciendo a nivel artístico lo que ya ocurría a nivel del *marché*.

Fue la demanda de la máscara como símbolo de lo africano



Joseph Chanota (Zimbabwe), *Thinking of the Drought*, 1992. National Gallery.



Adam Madebe (Zimbabwe), *The Hot Seat*, 1989. National Gallery.

lo que la convirtió en la mercancía por excelencia. En tanto mercancía, la máscara es un fetiche. Su valor de uso ritual es desplazado por su valor de cambio, en su carácter de *souvenir* para turistas. Ya desacralizada en la dinámica del *marché*, y convertida en el arquetipo de lo africano, se ve modificada su simbología para el comprador. La máscara pasa a ser un fetiche, pero solamente para el cliente occidental.

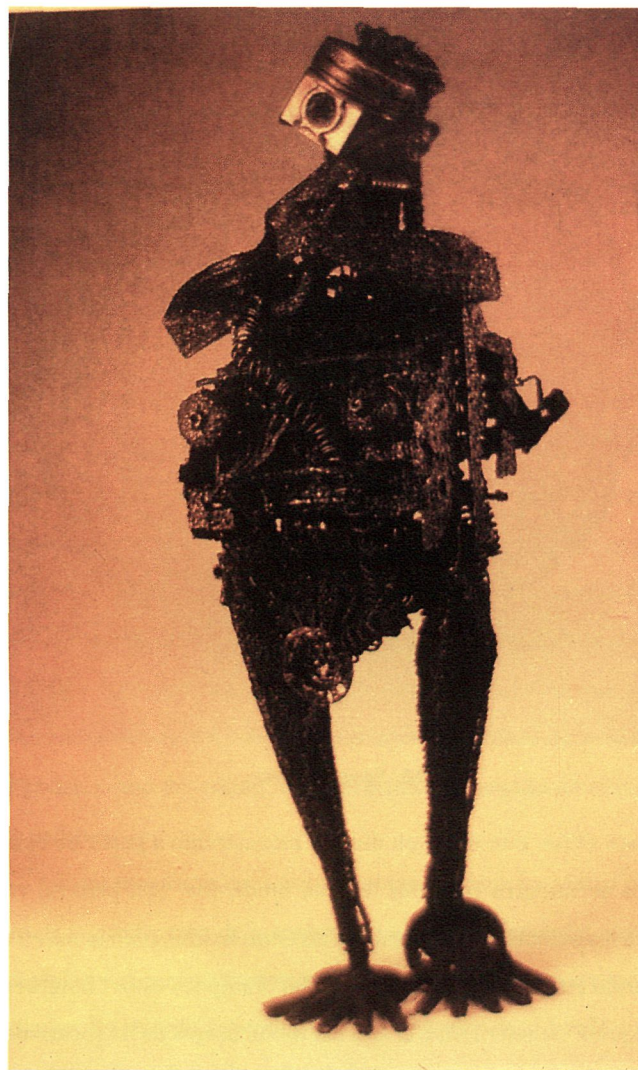
El *marché* se ha convertido en el espacio en que simbólicamente el turista satisface sus espejismos. El turista busca lo auténtico africano como reafirmación de lo auténtico occidental, a través de un proceso de contraposición –diría mejor mediante un sistema de relaciones de posición y de oposición–, pero también mediante el descubrimiento de aquellos paradigmas estéticos de la modernidad que han sido asimilados por el hombre de África. La máscara tradicional representa lo auténtico africano en estado “puro”, en tanto una máscara de Hazoumé significaría la autenticidad de la estética modernista, superpuesta a lo tradicional [2].

El universo visual del artista africano está marcado por el

eclecticismo del *marché*, donde conviven la máscara y el *souvenir*. Este es el paraíso de la falsa autenticidad, pero también de la auténtica falsedad. No sólo en los *marché*, sino por las calles de Dakar, por ejemplo, el turista se ve asediado por vendedores que le ofrecen portafolios hechos con latas de cerveza y Coca-Cola. En el año 1992 podían verse esas mismas maletas en la exposición *Encuentro con el Otro*, supuestamente organizada para criticar la visión eurocéntrica y elitista de la *Dokumenta* de Kassel. ¿Quién resulta más engañado, el turista que compra la maleta como *souvenir*, o el curador que la expone como argumento de autenticidad?

Algo parecido pasa con la tendencia, entre la crítica internacional, a analizar los juguetes de alambre africanos como objetos artísticos con un valor etnográfico, al propio tiempo que son consumidos fundamentalmente como curiosidad. Esos juguetes no son producidos con la finalidad de ser ubicados en los circuitos artísticos, y cumplen localmente todos los parámetros de la artesanía, y en eso no influye el hecho de que se utilicen materiales de origen industrial. El éxito actual de estos juguetes pudiera estar relacionado con la manera en que ponen a interactuar ciertos modelos de la modernidad con modos de representación y de utilización “típicos”. Los juguetes se realizan sobre la base de arquetipos representativos del modo de vida moderno (específicamente los medios de transporte: automóviles, helicópteros, aviones, motocicletas) en un proceso de sustitución simbólica de los atributos del desarrollo tecnológico y de la visualidad urbana. Ya se ha visto ese mismo fenómeno en la producción de escultura funeraria de Ghana, donde los féretros son hechos en forma de aviones o automóviles que remiten a la profesión del “usuario”, pero que también se refieren a un mundo de aspiraciones sociales y de símbolos de clase y de *status*. Los juguetes también portan ese sentido infantil, e irónicamente, las quimeras de los europeos y los críticos no africanos. Parecería que fuera el mundo occidental el llamado a amplificar la mayoría de los mitos de las culturas periféricas mediante el procedimiento de insertarlos dentro de la propia mitología occidental; la que abarca desde el mundo del consumo hasta el mundo de la representación.

En las calles de las ciudades de Benin el ciclomotor es el medio de transporte por excelencia, y las gasolineras son sustituidas generalmente por vendedores callejeros que llevan sus propios



John Edward Odoch-Ameny (Uganda).

bidones, los cuales rellenan una y otra vez. Este ámbito forma parte de un “paisaje” en el que el artista africano busca su materia prima con la misma naturalidad con que pudiera buscarla en el bosque. Es éste un paisaje urbano en el que proliferan los artículos de uso y consumo, de factura industrial. Al recurrir a esos elementos para construir objetos artísticos, el escultor estaría recuperando y reutilizando objetos usados, consumidos y marcados por el hombre. Eso es lo que salta a la vista en las esculturas hechas por los hermanos Théodore y Calixte Dakpogan, realizadas con piezas de motocicletas, ensambladas y soldadas, muchas de ellas con temas de la mitología yoruba y vudú.

Estos artistas provienen de una familia de herreros de la corte real, quienes fabricaban los objetos del ritual vudú. Para los curadores de la exposición *Otro país*, donde se exhibieron algunas



Mo Edoga (Nigeria).

de sus obras, este es “... un mundo reconstruido a partir de desechos de nuestros irrisorios fetiches modernos” [3], pero tal vez para los benineses la motocicleta no es un fetiche, o no lo sea en el sentido en que lo es para un europeo. Tampoco estos “hombres-máquina” se referirían a la idea del robot, propia de las sociedades que se enfrentan a diario a la creciente automatización de la producción y al conflicto entre el ser humano y el aparato. Al menos lo que se destaca en esas obras es el contenido humanizado del desecho, que se funde armónicamente con el carácter antropomorfo de la escultura. De cierto modo los hermanos Dakpogan realizan su propia excavación en el mundo visual y productivo de Benin, pues la motocicleta funciona igual como un medio utilitario que como símbolo de un *status*. Es un accesorio que la sociedad usa y que el artista recicla para que vuelva a ser usado. Es en ese sentido que el desecho sigue siendo un objeto útil.

El artista ugandés John Edward Odoch-Ameny reutiliza campanas, pistones, cadenas y máquinas de escribir. Elementos extraídos del mundo de la transportación y de la comunicación. Representa seres humanos, al igual que los Dakpogan, pero sus figuras femeninas funcionan como símbolos de la fertilidad y del lugar específico de la mujer en la sociedad africana. Es una representación de la mujer como ser mítico, vinculado con el origen y

la continuidad de la especie. La relación entre esta imagen de la mujer y el uso de elementos del universo comunicativo es reforzada por una concepción de lo femenino como factor clave de la civilización. “... Ella es como una rueda en la que el hombre se mueve –dice Odoch-Ameny–, es la transmisión” [4].

La formación de Odoch-Ameny no es de tradición familiar como la de los Dakpogan. El ha estudiado y trabajado en universidades europeas y norteamericanas, de modo que su acercamiento al desecho es mucho más conceptual. Durante sus estudios superiores trabajó en talleres mecánicos, con motores y chatarra de automóviles. Allí desarrolló una concepción antropológica de la máquina, no sólo en su contenido, sino en su forma y su diseño, lo cual le vincula a las ideas de la Modernidad, que postulaban la máquina como un símbolo del progreso y del desarrollo humano.

El artista nigeriano Mo Edoga, quien participara en la *Dokumenta IX* de Kassel, estuvo todo el tiempo del evento trabajando en la construcción de su obra con materiales reciclados. La exhibición de la obra como proceso se refiere doblemente a la producción industrial y a la reproducción del desecho. Así el desecho es la materia y el tema de la obra. Mo Edoga busca en ese elemento el aura individual y al mismo tiempo la significación social. Pretende recuperar lo humano que persiste en la basura, y realiza una metáfora sobre su proceso acumulativo. Por eso sus instalaciones en forma de esferas dan la impresión de que seguirán engrosándose, mientras que sus torres parece que seguirán creciendo hasta el infinito.

La manera en que Mo Edoga conceptualiza esa antropológica del desecho no es ajena a una reflexión ecologista. Aunque este artista no pretende realizar un discurso militante sobre los daños ambientales, lo cierto es que estructura su discurso estético con elementos extraídos de los márgenes del ecosistema, para reflexionar sobre la lógica de producción y expansión de tales márgenes. Con esos elementos puede hacer construcciones que “ordenan” ese mundo caótico de la basura. Ese orden reproduce el orden y el ritmo de la industria, que es paralelo al ritmo de crecimiento del desecho.

Es la visión de un artista que ha tenido estrecho contacto con la tradición estética occidental; pero también su percepción de lo antropológico tiene que ver con su propio origen africano. Por



Mo Edoga.

eso, si bien Mo Edoga (quien actualmente reside en Alemania) observa que su prisma va “... desde Da Vinci hasta Joseph Beuys”, no deja de acotar lo importante que le resulta provenir de una sociedad donde “... se puede comer con las manos, símbolo de la absoluta libertad humana” [5]. Comer con las manos es también símbolo de una sociedad donde todavía el aparato no ha sustituido al individuo. De algún modo la obra de Mo Edoga pudiera ser una llamada de atención sobre esa invasora presencia de lo mecánico y lo automático en el mundo postindustrial.

Cuando una artista como Sokari Douglas Camp (nigeriana residente en Londres) construye sus esculturas con chatarra, está asumiendo una perspectiva parecida ante los restos industriales. Para ella estos restos no significan la decadencia de lo moderno (el destritus de un fetiche), sino la permanencia del aura antropológica en los restos de la máquina. Al “retrasar” a los ingleses con ese medio, Douglas Camp está superponiendo irónicamente un len-

guaje africano y una percepción africana del mundo, sobre una imagen del occidental [6]. Al mismo tiempo, Sokari Douglas Camp impone una mentalidad actualizada y una actitud heterodoxa ante los clichés de lo auténtico.

Igual que los materiales, los procedimientos pueden ser transferidos de un campo a otro, sin perder su organicidad. Por ejemplo, la obra que comenzó a realizar Norman Catherine (Sudáfrica) a mediados de los años ochenta estaba inspirada en los métodos que utilizan los niños africanos para construir sus juguetes de alambre. Usando los mismos materiales (metal, alambre, latas de conserva y otros) Catherine realizó una serie de “retratos” de personajes típicos del sistema burocrático represivo de Sudáfrica. Este sistema no sólo incluía a los blancos, sino también a aquel sector de negros que formaban parte de los mecanismos de control y represión racista. Las obras son caricaturescas y se burlan abiertamente, tanto de los personajes que realmente ostentan el poder, como del estamento intermedio, encargado de ejecutar las órdenes.

Estas esculturas conservan también ese carácter lúdico propio de la producción de juguetería de alambre. Tienen un aire de fragilidad y al mismo tiempo parecen estar hechas para ser manipuladas. En sentido general son obras ubicadas en el borde entre lo artístico, lo lúdico y lo político. Por una parte recuperan y enriquecen los contenidos de marginalidad que ya poseían los juguetes de alambre; producción no institucional, que recicla el desecho. Apropiándose del procedimiento, Catherine recicla un lenguaje de la periferia. Todo esto agudiza el sentido contestatario de



Juguete de alambre (Zimbabwe).

su obra, pues él recurre a una materialidad que de algún modo ya pertenece a un contexto social, y esa pertenencia forma parte de la memoria cultural del desecho.

La actividad de Norman Catherine tiene el sentido arqueológico visible en la obra de otros artistas sudafricanos como Willie Bester y Sue Williamson, quienes recuperan una objetualidad en la que persiste un contenido ideológico y una circunstancia histórica. Si atendemos a la relación de las últimas obras de Williamson con la demolición del Distrito 6, en Cape Town, o la de Bester con los lugares donde hubo enfrentamientos con la policía, notaremos el marcado interés de estos artistas en subrayar los signos de identidad temporal y espacial de la materia artística.

Este aspecto circunstancial y contextual se aprecia en otros fenómenos culturales de la marginalidad suburbana en África. En su libro *Resistance Art in South Africa*, la propia Sue Williamson recoge testimonios de la actividad estético-política desarrollada en Johannesburgo a mediados de 1985, cuando el Estado de Emergencia afectó los servicios de recogida de basura en la ciudad. Los jóvenes de los Townships se organizaron en grupos para recoger la basura de las calles, limpiar los espacios abiertos y convertirlos en



Parque de la Paz, Johannesburgo.

parques donde se sembraron árboles, se pintaron murales y se colocaron esculturas realizadas con objetos recuperados de la basura. Las connotaciones de esta actividad se aprecian en las declaraciones de un joven de 15 años, citadas por Sue Williamson: “Pueden matarnos y detenernos, pero no podrán arrancarnos nunca el orgullo de cuidar nuestro ambiente” [7]. La construcción de estos “parques de la paz” –así fueron denominados– se vio rápidamente interrumpida por la intervención de la policía, que argumentó que esos lugares eran usados para esconder armas. De ese modo la basura que había sido convertida en objeto cultural contestatario, volvió a los basureros, cumpliendo un irónico destino.

Al visitar el taller del artista Issa Samb en Dakar, no pude menos que pensar en el aspecto caótico e informal que debieron tener aquellos “parques de la paz” sudafricanos. Había montones de escombros con apariencia de instalaciones, objetos encontrados conformando esculturas, *grafittis* en las paredes, banderas y fotografías de líderes revolucionarios, así como lienzos pintados. El sitio había sido el centro de reuniones del *Laboratoire Agit-art* en la década de los ochenta. Este fue un grupo de intelectuales (incluía pintores, poetas, cineastas y otros) que se reunían en una práctica extraoficial, para generar un tipo de producción artística colectiva y efímera, apoyada fundamentalmente en la instalación y el *performance*. Desde el punto de vista estético ellos se oponían a la Ecole de Dakar, que si bien había desempeñado un importante rol en su momento, ya se había convertido en una especie de academia bajo el gobierno de Senghor, pasando a ser el símbolo de la ideología oficial en Senegal.



Romuald Hazoumé (Porto Novo, Benin).

Issa Samb se negó a participar en la *I Bienal de Dak'art*, realizada en 1992, durante el gobierno de Abdou Diouf [8], lo cual habla del carácter contestatario de su arte. Sus obras actuales, al igual que su actitud, siguen manteniendo el espíritu de *Agit-art*. Su contraposición a la Ecole de Dakar no fue simplemente formal; implicaba un modo diferente de entender y asumir la Modernidad en el arte, no como un conjunto de esquemas visuales a repetir, sino como una tendencia que reconoce las posibilidades de incidencia social y política del objeto artístico.

La obra de Issa Samb recicla simbologías y emblemas, además de los materiales encontrados. No se concentra en el origen industrial del desecho, sino en su origen político y en su uso ideológico. El reiterado uso de una simbología política la desgasta y la aniquila semánticamente, tal como el consumo de la producción industrial desgasta los objetos de la modernidad. En esa categoría Issa Samb incluye la máscara africana, atendiendo al uso político que hizo de lo "auténtico" el gobierno de Senghor y su ideología de la negritud. El artista juega con esos disfraces (esas máscaras de segunda mano) que constituyen las fórmulas retóricas. Según Ima Ebong, para artistas como Issa Samb y los demás integrantes del *Laboratoire Agit-art*, la máscara y la escultura tradicional no son simples *ready-made*, sino fragmentos de identidades llegadas a ellos desde las contingencias de la historia, para reorganizar de modo crítico la dinámica interna de la cultura senegalesa contemporánea [9].

Esta idea es aplicable a los artistas y expresiones culturales que he mencionado aquí. Su reciclaje de la Modernidad está en muchos casos vinculado a un reciclaje de la tradición local. Siempre con una intención renovadora. Lo moderno aparece en estas obras, bien como modelo que es apropiado, transformado y reinsertado en el contexto cultural africano, o bien como realidad material, productiva y comunicativa, a la que se alude a través de sus restos. El desecho pasa a ser una evidencia de lo moderno, que paradójicamente puede ser usado como materia prima para reactualizar los contenidos de la tradición artística local. Esto se patentiza en aquellas zonas del arte africano que aprovechan la experiencia del contacto de la sociedad con los aparatos. Los artistas que acuden a ese universo mecanizado, aprovechan doblemente estas evidencias de lo moderno. Primero, porque trabajan con una metodología que ya la modernidad había experimentado en el

campo del arte; segundo, porque acuden a una materialidad signada por la modernización. El hecho de que estos artistas africanos trabajen a partir del desecho lima la contradicción que saltaría a la vista entre el mundo de la industria y el "primitivismo" atribuido al continente africano. En definitiva, estos artistas reciclan el área marginal de la modernidad. Pero aun así este arte propicia una deconstrucción de lo típico africano. En tal sentido el desecho puede funcionar respecto a la tradición artística africana —y respecto a la artesanía típica— como funciona la alta tecnología dentro de la tradición pictórica y escultórica occidental: como un medio de renovación y crítica, que introduce nuevos lenguajes y nuevos códigos de representación.

NOTAS

- [1] Véase Jean Baudrillard. *El Sistema de los Objetos*. Siglo Veintiuno Editores, México, 1992.
- [2] Una computadora tallada en madera por el artista Koffi Kouakou, por ejemplo, es una obra hecha por encargo. El turista europeo o norteamericano ya no quiere un retrato de él y su familia, sino una representación de la tecnología a la que él le rinde culto y en la que se sostiene. (Nota del autor.)
- [3] Catálogo de la exposición *Otro país. Escalas africanas*. Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 1995, p. 67.
- [4] Citado por Paolo Bianchi. "John Edward Odoch-Ameny". En: *Rev. Kunstforum International, Afrika-Iyalewa*. N°. 122, Berlín, mayo-julio 1993, pp. 296-297.
- [5] Citado por Nadja Taskov-Köhler. "Mo Edoga". En: *Rev. Kunstforum International, Afrika-Iyalewa*, N°. 122, Berlín, mayo-julio, 1993, pp. 254-256.
- [6] La tradición artística africana contiene ya ejemplos que le otorgan un carácter histórico a esa mirada hacia las metrópolis. Baste mencionar las esculturas en madera policromada, conocidas como "Colons", que representan a los colonizadores europeos, y que son localizables hasta nuestros días desde el norte de Nigeria y Camerún hasta la Costa de Marfil (Nota del autor.)
- [7] Sue Williamson. *Resistance Art in South Africa*. David Phillip Publisher (Pty) Ltd., Cape Town & Johannesburg, 1989, p. 88.
- [8] Abdou Diouf fue el mismo que en 1983 expulsó violentamente a los artistas de la Village des Arts, un viejo barrio colonial donde éstos tenían sus estudios y residencias, y quien cerró además en 1988 el Musée Dynamique, que fuera sede del Primer Festival de Arte Panafricano en 1966. Dicho festival fue antecedente directo de la *Bienal de Dak'art*, que Diouf pretendió manipular con fines políticos en su campaña electoral de 1992. (Nota del autor.)
- [9] Véase Ima Ebong. "Negritude: Between Mask and Flag-Senegalese Cultural Ideology and the "Ecole de Dakar". En Catálogo de la exposición *Africa Explores. 20th Century African Art*. The Center for African Art, New York and Prestel, Munich, 1991, p. 208.