



UNIVERSIDAD MIGUEL HERNÁNDEZ DE ELCHE
DEPARTAMENTO DE ARTE

BBA - ALTEA

TESIS DOCTORAL

Arte Africano Contemporáneo.
Reciclando la modernidad.

M^a del Prado Guijarro González-Mohino

Dirigida por el profesor:

Kosme de Barañano Letamendia

Altea, 2015

A mi hermano Suso



Agradecimientos

Quiero agradecer el apoyo de mis hijos y mi familia, que con amor y paciencia han sobrellevado mis ausencias durante tantas horas de dedicación a esta tesis doctoral. Sin olvidar el interés y cariño que he recibido de mis amistades, interesándose y animándome constantemente durante estos años.



Resumen

La hipótesis de partida de este trabajo de investigación ha sido demostrar que tras siglos de deslegitimación de las producciones artísticas africanas, por fin han alcanzado un estatus de reconocimiento y autonomía internacional.

Más allá del arte tradicional, el Arte Africano Contemporáneo echa raíces en su historia pero está en consonancia con las nuevas tendencias predominantes a nivel global, indagando retos y paradojas sobre su identidad desde alternativas estéticas múltiples donde convergen la hibridez conceptual y formal.

El África actual es el resultado de una historia y una geografía en la que han intervenido infinidad de factores externos derivados del periodo colonial por lo que, en el ámbito artístico, ha condicionado profundamente la estética africana y su percepción general.

Este hecho explica el carácter innovador, revolucionario y comprometido de sus artistas contemporáneos, que comenzaron a reivindicar la afirmación de su identidad desde la emancipación de los países africanos a partir de la década de los setenta.

A partir de los años ochenta se empezó a reconocer en Occidente el valor de las creaciones africanas, comenzando un proceso de reivindicación y búsqueda de autonomía que dejó atrás los prejuicios eurocéntricos que durante tantos años infravaloraron su apreciación.

La incorporación progresiva de creadores africanos a los círculos internacionales del arte comenzó hace no más de dos décadas con la aparición de exposiciones e instituciones culturales que comienzan a dirigir su mirada hacia el continente africano.

Actualmente, los artistas africanos tienen sus propios discursos autónomos, aportando nuevas lecturas e interpretaciones estéticas acordes con la realidad del África actual.

Además, se encuentran inmersos en las redes del mundo globalizado, lo que les hace partícipes de ágiles herramientas de comunicación y difusión de sus obras.

Abstract

The starting hypothesis of this research has the goal of demonstrating that after centuries of deslegitimacy, African Artistic productions have finally reached a status of appreciation and international autonomy.

Beyond traditional art, African Contemporary Art roots in its history but is in consonance with the new predominant trends globally, inquiring challenges and paradoxes about its identity through multiple aesthetic alternatives where the hybrid between conceptual and formal bond.

Africa today is the result of a particular history and geography in which a myriad of external factors derived from the colonial period have intervined, causing a deep impact in African aesthetics and its general perception.

This fact explains the innovative, revolutionary and committed personality of its contemporary artists, who started claiming their identity after the emancipation of the African countries after the seventies.

From the eighties, the Western culture started recognising the value of African creations, starting with a demand of self-determination which left behind eurocentric preconceptions which during many years underestimated their real value.

The ongoing integration of African creators in international art circles started after no more tan two decades with the launch of exhibitions and cultural institutions which started turning their view towards the African continent.

Nowadays, African artists have their own voice, contributing in a new, precise understanding of the African reality today.

Furthermore, they are now integrated in the nets of a globalised world, which makes them agile tools of communication and diffusion of their work.

Índice

Agradecimientos.	7
Resumen.	9
Índice	13
Introducción.	19
1. Arte primitivo y primitivismo en el arte y la cultura occidental.	37
1.1. El arte primitivo como símbolo del triunfo de la civilización sobre el salvaje primitivismo.	38
1.2. El lenguaje formal del arte primitivo como fuente de inspiración para los artistas de las vanguardias europeas.	42
1.3. La mitología y los ritos de las culturas primitivas como vía de exploración del inconsciente colectivo en el arte europeo y norteamericano, desde el periodo de entreguerras hasta la emancipación colonial.	74
1.4. Reformulación del carácter mítico y religioso del arte primitivo desde 1970 hasta la actualidad. Experiencias relacionadas con la unión del acto artístico con la vida. . . .	85
2. La apreciación del arte primitivo en el contexto occidental.	103
3. Origen y evolución del Arte Africano Contemporáneo.	119
3.1 El problema de la Autenticidad.	120
3.2 Hacia una nueva categorización artística del Arte Africano como Arte Contemporáneo.	122
3.3 La presencia de la tradición en el Arte Africano Contemporáneo.	125
3.4 Herencia y Modernidad en el Arte Africano Contemporáneo.	136
3.5 La difusión del Arte Africano Contemporáneo desde 1980 hasta la actualidad.	151
3.6 La postmodernidad en el Arte Africano Actual.	158
4. Migraciones y convergencias en el Arte Contemporáneo Africano.	177
4.1 La diáspora de artistas africanos durante el último periodo colonial y tras la independencia.	182

4.2. Convergencia de identidades múltiples en el Arte Africano Actual.	
Mestizaje en la obra de Antonio Olé.	199
5. Encrucijadas postcoloniales del Arte Africano Contemporáneo.	207
5.1. Exposiciones de Arte Contemporáneo Africano en países occidentales.	217
<i>Magiciens de la terre</i> . París, 1989.	219
<i>África Explores, 20th Century African Art</i> . Nueva York, 1991.	224
<i>El Tiempo de África</i> . Las Palmas de Gran Canaria, 2001.	227
<i>Áfricas: El artista y la ciudad</i> . Barcelona, 2001.	229
<i>Documenta de Kassel XI</i> , 2002. Viena, Berlín, Nueva Delhi, Sta. Lucía, Freetown, Johannesburgo, Kinshasa y Lagos.	238
<i>Africa Remix. 2004-2006</i> . Londres, París, Tokio y Johannesburgo.	240
<i>De ida y vuelta</i> . Madrid, 2006.	264
<i>100% Africa</i> . Bilbao, 2007.	265
<i>Arte inVisible. ARCO 09</i> . Madrid, 2009.	271
<i>Travesía</i> . Las Palmas de Gran Canaria (España), 2009.	273
<i>Afro Modern. Viajes a través del Atlántico negro</i> . Santiago de Compostela, 2010.	274
<i>Who Knows tomorrow</i> . Berlín (Alemania), 2010.	277
<i>África: Objetos y sujetos</i> . Oviedo, 2010. Madrid, 2011.	284
<i>PARÍS PHOTO</i> . París (Francia), 2011.	285
<i>Afrópolis</i> . Colonia (Alemania), 2011.	288
<i>Environment and Object. Recent African Art</i> . Estados Unidos. 2011-2012.	298
<i>Reconfiguring an African Icon: Odes to the Mask by Modern and Contemporary Artist from Three Continents</i> . Nueva York, 2011.	307
<i>We face forward</i> . Manchester (Reino Unido), 2012.	
<i>I:54 Contemporary African Art Fair</i> . Londres (Reino Unido), 2013-2014.	312
<i>Afro-Polis Art and Design Gallery</i> . Londres. Desde 2013-2015.	314
<i>Galería Kalao Panafrican Creation</i> . Bilbao. 2005-2015.	315
<i>Galería Out of Africa</i> , Sitges, 2011-2015.	319
<i>Galería Mamma África</i> , Madrid. Desde 1999-2015.	321
<i>Galería Gazzambo</i> . Madrid, 2009-2015.	322

5.2	Exposiciones de Arte Africano Contemporáneo en África y desde África.	324
	<i>Bienal de Dakar</i> . Dakar (Senegal), 1992-2014.	325
	<i>Rencontres de la Photographie Africaine</i> . Bamako (Mali), 1994-2015.	329
	<i>Bienal de Johannesburgo</i> . Sudáfrica. 1995-1997.	331
	<i>Cape Africa Platform (CAPE)</i> . Sudáfrica, 2007-2009.	333
	<i>Bienal de Benín</i> . Benín, 2010-2012.	335
	<i>AFIRIperFORMA. Contemporary Performance/ Live Art Festival in Africa</i> , 2012-2013.	337
	<i>Kampala Art Biennale</i> . Kampala (Uganda), 2014.	339
	<i>KLA ART</i> . Kampala (Uganda), 2014.	340
	<i>Bienal de Lubumbashi</i> . R.D. del Congo. 2008, 2010, 2013.	341
5.3.	Espacios culturales alternativos para la democratización del Arte Africano Contemporáneo.	347
	<i>Doual'Art</i> . Douala (Camerún).	348
	<i>Art in Social Structures</i> , AISS. Accra (Ghana).	348
	<i>Centre for Contemporary Art</i> . CCA. Lagos (Nigeria).	348
	<i>Cercle Kapsiki</i> . Douala (Camerún).	349
	<i>32° Este / Uganda Arts Trust</i> . Kampala, Uganda.	349
	<i>ANO</i> . Accra, Kyebi, (Ghana).	349
	<i>AfricAvenir</i> . Douala (Camerún).	350
	<i>Centre Soleil d'Afrique</i> . Bamako (Mali).	350
	<i>Blank Projects</i> . Ciudad del Cabo (Sudáfrica).	351
	<i>ArtBakery</i> . Douala (Camerún).	351
	<i>Raw Material Company</i> . Dakar (Senegal).	352
	<i>AFF, African Artist</i> . Lagos (Nigeria).	352
	<i>Bag Factory</i> . Johannesburgo (Sudáfrica).	352
	<i>Changamoto Arts Fund</i> . Nairobi (Kenia).	353
	<i>ADDIS FOTO FEST</i> . Addis Abeba (Etiopía).	353
	<i>First Floor Gallery</i> . Harare (Zimbawe).	354
	<i>GawLab</i> . Dakar, Senegal.	354
	<i>Fundación ZINSOU</i> . Cotonou (Benin).	355
	<i>Greatmore Studios</i> . Ciudad del Cabo (Sudáfrica).	356
	<i>Project Space Lagos</i> . Lagos (Nigeria).	359

<i>Kër Thiossane</i> , Dakar, Senegal.	357
<i>Kuona Trust</i> . Nairobi (Kenia).	358
<i>Fundación Nubuke</i> . Accra (Ghana).	358
<i>Picha Asbl</i> . Lubumbashi (República Democrática del Congo).	359
<i>Projects Space Lagos</i> . Lagos (Nigeria).	359
<i>SPARK. Espacio Panafricano para la investigación y el conocimiento</i>	360
<i>Thapong Visual Arts Centre</i> . Gaborone (Botswana).	360
<i>Nairobi Arts Trust / Centre for Contemporary Art of East Africa (CCAEA)</i> . Nairobi (Kenia).	361
<i>Thupelo</i> . Ciudad del Cabo (Sudáfrica).	361
<i>Zoma Contemporary Art Center. ZCAC</i> . Addis Abeba/ Harla (Etiopía).	362
6. Apéndice: El <i>Recycled Art</i> en África.	365
I. La sociedad africana actual.	366
II. El valor de la basura.	368
III. La cultura del <i>Recycling</i>	370
IV. La fascinación por el <i>objet trouvé</i> en el arte occidental.	374
V. El arte del reciclaje en África y sus representantes.	376
VI. Transformación de armas en obras de arte.	436
VII. Proyectos educativos relacionados con la reutilización de los desechos.	446
Conclusiones	463
Referencias Bibliográficas	469

Introducción

La elección del Arte Africano Contemporáneo como objeto de estudio para mi tesis doctoral, derivó de una serie de circunstancias relacionadas con mi actividad profesional.

Mi interés por las expresiones artísticas africanas se remontan a mi experiencia como profesora de la asignatura de “Volumen”, dentro del programa del Bachillerato Artístico del IES Bellaguarda de Altea. Entre los años 2000 y 2008, impartí a mis alumnos conocimientos sobre escultura contemporánea, profundizando en conceptos como la síntesis formal, la esquematización de los volúmenes y la abstracción, rasgos esenciales de la escultura moderna.

Para poder llegar a transmitir la complejidad de la abstracción formal a alumnos acostumbrados a valorar las obras de arte en función de su capacidad de imitación de la realidad, recurrí a la escultura tribal africana, puesto que ejemplifica perfectamente los rasgos de estilización, expresividad, simbolismo y abstracción formal. Este recurso me ayudó a que los alumnos comprendieran la importancia de la emancipación formal respecto del modelo real, trasladando sus avances a trabajos en los que se planteaba la reducción de los volúmenes a formas geométricas elementales, la reinención del espacio hueco como complemento de validez formal y la interacción del volumen con el espacio envolvente.

Asimismo, tuve oportunidad de darles a conocer la trascendencia que el descubrimiento de la escultura africana tuvo para los artistas de las primeras vanguardias como Picasso, Archipenko, Boccioni o Jacques Lipchitz, entre otros y, como consecuencia de ello, el cambio de espectro artístico en Europa desde la aparición del Cubismo a principios del siglo XX, hasta la autonomía del arte actual.

Desde otra vertiente de mi profesión, como profesora de Educación Plástica y Visual en Secundaria, también tuve oportunidad de acercarme al mundo del reciclaje para el desarrollo de actividades artísticas. La posibilidad de crear objetos estéticos a partir de la reutilización de materiales desechados, constituyó una inagotable y sorprendente vía para descubrir el enorme potencial artístico de los residuos. Mis alumnos recolectaron restos de objetos manufacturados como botellas de plástico, tapones, piezas metálicas, vidrios rotos y todo tipo de chatarra, y también elementos de origen natural, como cortezas de palmeras, raíces secas, piedras, cáscaras, cañas, etc. Con estos materiales pudimos desarrollar talleres donde convertimos “basura en arte” a la vez que sirvió como tema de reflexión sobre la importancia de gestionar adecuadamente los residuos para evitar el deterioro medioambiental, así como la posibilidad, desde la educación, de generar una conciencia social en torno al reciclaje.

La búsqueda de información y referentes sobre el reciclaje artístico para poder llevar a cabo los talleres con alumnos de Secundaria, me condujo de nuevo al Arte Africano, descubriendo que en África existe una importante tradición en el uso de materiales de desecho tanto para la creación artesanal de objetos de uso cotidiano, como para la realización de creaciones artísticas.

Aparte de la riqueza visual y estética del *Recycled-Art* llevadas a cabo por creadores africanos, también encontré fundamental la posibilidad de profundizar, dentro del ámbito educativo, en el discurso crítico y social que estas obras transmiten, suscitando reflexiones sobre los problemas medioambientales que ocasionan los hábitos de consumo de la sociedad actual, la sobreexplotación de los recursos naturales, la destrucción de las formas de vida de sociedades locales tradicionalmente ligadas a la naturaleza o la mala gestión de toneladas de residuos tóxicos, entre otros.

Unos años después, cuando tuve que decidir el tema de la investigación para obtener el DEA (Diploma de Estudios Avanzados), no dudé en escoger una vía de estudios que me permitiera ampliar mis conocimientos sobre el Arte Contemporáneo Africano, pues compendiaba mis intereses tanto por los valores estéticos de la creación artística africana como por la filosofía del reciclaje aplicado a la experimentación artística.

Concretamente, en una de las asignaturas que realicé durante el periodo docente del DEA, “Estrategias de creación colectiva en el Arte Contemporáneo”, tuve la oportunidad de conocer las actividades del colectivo artístico Basurama, centrado en las posibilidades creativas de los residuos urbanos, así como en la crítica a los efectos medioambientales de los abusos de la sociedad de consumo.

Paralelamente a los estudios del DEA, entablé contacto con la asociación *AfricAkí* de Alicante, integrada por un grupo de personas y entidades sociales interesadas en acercar la cultura, el arte, la música y las costumbres africanas al público alicantino. A través de las jornadas organizadas por *AfricAkí* pude asistir a conferencias y mesas redondas sobre temas relacionados con la realidad actual del continente africano, exposiciones de Arte Africano, conciertos de música y talleres artísticos sobre reciclaje en los que tuve el placer de colaborar.

Además, he podido completar la información sobre el arte africano de Senegal a través de las impresiones del creador plástico y director de la Galería *Global Africa* de Alicante, Hamidou Sall. Como artista senegalés formado en la Universidad de Dakar y residente en España, Hamidou me ha aportado una interesante visión del Arte Contemporáneo Africano desde su propia experiencia diaspórica, así como información general sobre artistas, colectivos y exposiciones de arte en Senegal.

Otra de las actividades relacionadas con el reciclaje ha sido mi participación durante varios años, en la organización de los talleres artísticos realizados dentro de la feria alternativa *ECOALTEA*. Este evento está concebido como un espacio para la artesanía, la ecología, la salud natural y el comercio justo.

Los alumnos de primaria del colegio Les Rotes de Altea, junto con mis alumnos del IES Altaia han participado en estos talleres realizando y compartiendo creaciones a partir del reciclaje, así como colaborando en la decoración de los puestos y del recinto ferial.

En el año 2010, participé como ponente en el *II Congrés Internacional de Didàctiques: "L'activitat del docent: Intervenció, Innovació, Investigació"* en la Universidad de Gerona. En esta ocasión pude compartir mi experiencia docente en el campo del reciclaje con el proyecto "Educación de la capacidad creativa".

Al terminar el DEA, pensé que me podría resultar interesante continuar mi investigación sobre el Arte Africano Contemporáneo, ampliando mi ámbito de estudio a la comprensión de su evolución desde los primeros contactos europeos con los objetos tribales saqueados en expediciones coloniales, su desestimación como obras de arte, las posteriores transformaciones derivadas del contacto con culturas extranjeras, el complejo diálogo entre la tradición y la modernidad y su integración, en las últimas décadas, en las redes del arte global.

El propósito de mi tesis, ha surgido por tanto, desde mi perspectiva como docente en el marco de un sistema de educación intercultural. Siento especial interés por los cambios sociales que actualmente se están produciendo en nuestro entorno, la diversidad de personas de razas y culturas diferentes que componen nuestra sociedad, con todas las ventajas, pero también con los nuevos y complejos retos que se plantean. La llegada constante de inmigrantes a nuestro país y los vínculos que durante siglos nos han unido al continente africano ponen de relieve la necesidad de reflexionar sobre estos temas y proponer cambios positivos en actitudes comprometidas con la igualdad y el respeto de los derechos humanos como principios universales.

Reconozco en el arte una herramienta ilimitada para la comprensión de los valores, las ideas y las creencias diferentes y un arma eficaz para generar actitudes de tolerancia y apertura hacia la heterogeneidad de la sociedad actual.

Todas estas motivaciones me han llevado a concretar el objetivo de mi tesis en el estudio de las expresiones artísticas africanas contemporáneas, intentando contribuir a la mejora del conocimiento sobre su historia y su cultura.

Objetivos y especificaciones del trabajo de investigación.

El presente trabajo de investigación tiene como finalidad el estudio del Arte Africano Contemporáneo enmarcado en el contexto que abarca desde el periodo colonial hasta la actualidad.

Dada la amplitud del tema tratado, hemos creído conveniente acotar los límites de esta investigación a la creación artística del África Subsahariana, excluyendo las referencias a artistas pertenecientes a las regiones del Norte de África, a pesar de los múltiples vínculos de lengua, religión e historia entre estas dos regiones del continente. Nuestra decisión viene motivada por razones de concreción y extensión de la misma. Reconocemos la importancia del arte y la cultura del Magreb desde la Edad Media hasta la actualidad, y manifestamos nuestra admiración por sus manifestaciones artísticas.

Tratándose de un estudio dedicado a la creación artística contemporánea africana hemos creído oportuno plantear esta investigación desde los siguientes objetivos:

1. Analizar la realidad del objeto africano desde la colonización hasta nuestros días.
2. Comprender cuál ha sido su evolución a nivel estético, histórico, social y etnológico, para poder llegar a comprender cuáles han sido las causas de su deslegitimación en el ámbito social.
3. Revisar el proceso que confrontó durante décadas el criterio occidental con las expresiones artísticas de la otredad.
4. Comprender cuáles han sido las dinámicas que han conducido al arte africano a la categoría de “contemporáneo” y su introducción en la esfera del arte internacional.
5. Poner en evidencia los elementos que han dado lugar al Arte Africano actual como un producto de la fusión y el mestizaje entre elementos culturales locales y tradicionales con aquellos otros importados de culturas extranjeras.
6. Contribuir al mejor conocimiento de los artistas contemporáneos africanos reflexionando sobre sus motivaciones, procesos de creación, técnicas y temáticas de sus obras.
7. Ofrecer un estudio crítico sobre los factores que han configurado el estado actual del Arte Africano Contemporáneo, analizando el grado de reconocimiento, autonomía o dependencia respecto de las instituciones occidentales.

Interrogantes que plantea la investigación.

Ante la actual efervescencia creativa y la enorme diversidad cultural del continente africano nos proponemos abordar las siguientes cuestiones:

- ¿Es determinante el origen o la nacionalidad de los artistas en el Arte Africano actual?
- ¿Tiene sentido plantear si existe una autenticidad de lo africano?
- ¿Cómo se ha reinventado el Arte Africano tras la descolonización?
- ¿Qué iniciativas artísticas tiene lugar en África y en su diáspora en la actualidad?
- ¿Qué compromisos y motivaciones estimulan la creatividad africana contemporánea?
- ¿Cuáles son las características de las nuevas formas de creación artística africana nacidas del encuentro entre elementos culturales locales y aquellos otros importados desde el exterior?
- ¿Es posible a través del arte y la cultura incentivar el fortalecimiento social y económico del continente africano?
- ¿Existe una apuesta real y comprometida para dar visibilidad a manifestaciones artísticas que están fuera de los circuitos comerciales tradicionales?
- ¿Qué se puede decir desde la óptica de los artistas africanos al resto del mundo?
- ¿Cuáles son los interrogantes que África despierta a nivel mundial?
- ¿Qué puede aportar África al renacimiento de nuevas aptitudes que trasciendan las diferencias raciales y valoren la igualdad como principio universal?

Estructura

El presente trabajo de investigación está estructurado en seis capítulos y un anexo que complementa el cuerpo de la tesis con el análisis del *Recycled Art* en África.

El primer capítulo es una introducción a la reelaboración del arte primitivo realizada en el arte moderno. Puesto que son muy pocos los movimientos artísticos que no han recibido su influencia, el arte primitivo se ha constituido como uno de los principales pilares de la modernidad artística occidental.

Para desarrollar este tema, ofrecemos un breve recorrido por las distintas etapas en las que el arte y las culturas primitivas han sido objeto de inspiración para artistas occidentales, así como el foco de numerosas controversias en torno a su valoración.

La primera etapa coincide con las expediciones coloniales realizadas por navegantes portugueses y españoles durante el siglo XV y XVI. Los objetos “exóticos” recolectados, fueron albergados en colecciones privadas de la corte europea o gabinetes de curiosidades donde serían exhibidos junto con joyas, animales disecados, minerales, colmillos, cuernos, vestimentas y todo tipo de objetos curiosos procedentes de la colonización. Posteriormente, estos objetos formaron parte de las colecciones de los Museos Etnológicos fundados a partir del último cuarto del siglo XIX en las principales ciudades europeas. La inclusión de estos objetos primitivos en los museos será el primer paso en la estetización de los mismos, siendo despojados de sus significados originales y convertidos en nuevos objetos artísticos según criterios estéticos de la cultura europea dominante.

La segunda etapa se produjo a principios del siglo XX, momento en que los artistas de las vanguardias encontraron en los objetos primitivos las soluciones a la búsqueda de nuevos planteamientos formales sobre el lenguaje no mimético, la síntesis de las formas y la abstracción. Sus experimentaciones artísticas sirvieron para cuestionar los preceptos de la tradición clásico-renacentista del arte europeo y contribuyeron a la proclamación de la autonomía del arte respecto de la imitación de la realidad, cualidad que será una de las características definitorias del Arte Contemporáneo. La relación del arte primitivo con el arte de las vanguardias pondrá de manifiesto el valor estético de las creaciones primitivas, provocando un cambio en su definición como obras de arte dentro del ámbito occidental.

Acompañando las referencias artísticas de este periodo, ofrecemos un análisis sobre su imbricación cultural, social y filosófica, así como los cambios producidos en los campos de la Antropología y la Etnografía acordes con nuevas las ideas sobre la conceptualización de lo primitivo.

En la tercera etapa desarrollamos la influencia de los mitos y los ritos de las culturas primitivas en los movimientos artísticos surgidos a partir del Surrealismo tanto en Europa como en Estados Unidos durante y tras la Segunda Guerra Mundial. Las teorías sobre el psicoanálisis de Freud y el inconsciente colectivo desarrollado por Carl Gustav Jung atrajeron a aquellos artistas que repudiaban la omnipotencia de la razón y ansiaban encontrar una raíz universal dentro de un mundo desarticulado por las crisis económicas, el auge de los regímenes totalitarios y la destrucción provocada por las dos guerras mundiales. Las tendencias informalistas de este periodo reflejarán la desilusión y el escepticismo de los artistas respecto al futuro y asumirán el papel del arte como catalizador de transformaciones sociales.

La llegada de numerosos pintores, escultores y arquitectos emigrados de la vieja Europa a Estados Unidos y la apertura del Museo de Arte Moderno de Nueva York en el año 1929, influyeron en la introducción de las corrientes vanguardistas en el ámbito artístico norteamericano. Además, las teorías del inconsciente colectivo de Jung se convirtieron en un revulsivo para aquellos artistas americanos que en ese momento exploraban nuevas fórmulas de creación basadas en su propia evolución espiritual: la atracción hacia el automatismo, lo accidental y las posibilidades del azar, anteriormente explotadas por los surrealistas. Aparte de la influencia del primitivismo importado desde Europa, los artistas norteamericanos también dirigieron su atención hacia el simbolismo de las creaciones rituales de sus propios primitivos, los indios nativos norteamericanos. El sentido conceptual del arte primitivo americano, la herencia surrealista y las ideas de André Bretón, Sigmund Freud y Gustav Jung desembocarían en el Expresionismo Abstracto, movimiento caracterizado por la primacía casi absoluta del acto mismo de pintar, como un instinto biológico de creación al margen de cualquier reflexión en torno a lo real.

En relación a las corrientes informalistas de esta etapa, incluimos referencias a la renovación artística en España después de Guerra Civil. Desde las primeras investigaciones en el campo de la abstracción del colectivo catalán *Dau al Set*, hasta las experiencias artísticas llevadas a cabo por artistas fascinados por el tratamiento formal y el sentido conceptual del Arte Africano, Amerindio u Oceánico y el Arte Rupestre español (Tàpies, Manuel Millares, Antonio Saura o Miquel Barceló).

En la cuarta etapa analizamos las corrientes artísticas surgidas tanto en Europa como en Estados Unidos a partir de los años 70, cuya característica esencial será un nuevo replanteamiento del sistema expresivo basado en el rechazo de la noción mercantilista del arte y el compromiso con determinadas posturas sociales o políticas (feminismo, ecologismo, antiimperialismo o defensa de las minorías étnicas, entre otros). Esta vertiente reivindicativa encontrará en el trasfondo metafísico del arte primitivo, sus mitos y ritos, una vía para conectar las experiencias artísticas con los significados simbólicos emanados de la relación del artista con el entorno natural y la valoración del propio cuerpo a la manera de los primitivos. En este contexto, citamos el Land Art, el Body Art, el Arte Conceptual y los performances, cuyos representantes valoran la posibilidad de expresar su propia experiencia vital a través de intervenciones entendidas como experiencias rituales que trascienden lo real.

En el segundo capítulo exponemos las reflexiones que, desde diferentes disciplinas (Antropología, Estética, Filosofía, Teoría del Arte...), han intentado acercarse a la complejidad de encuadrar el arte primitivo dentro de las categorías de la historia del arte occidental. Partiendo de los acontecimientos históricos que se han desarrollado en paralelo a la recepción del arte primitivo y de las complejas relaciones que se han establecido entre las producciones de los pueblos primitivos y los artistas occidentales, ofrecemos un breve recorrido por la evolución de los modos de percepción de lo primitivo desde el contexto europeo, intentando esclarecer por qué aún en la actualidad, existen dificultades sobre su valoración y categorización. Al mismo tiempo, hacemos referencia a la incertidumbre existente para encontrar una terminología pertinente y sin connotaciones ideológicas para denominar al arte primitivo y ofrecemos las objeciones y sugerencias de diversos autores sobre este tema.

El hecho de que sobre lo primitivo aún subyacen contenidos etnocéntricos y evolucionistas, parte de los juicios ideológicos europeos que durante siglos calificaron a los objetos primitivos como simples, faltos de destreza técnica y producidos por sociedades en un estado inferior en el desarrollo respecto de la cultura occidental. Para que el arte primitivo fuera aceptado en el campo de la estética, habría que esperar a la ruptura con el canon artístico europeo basado en el naturalismo ilusionista llevada a cabo por las vanguardias de principios del siglo XX. Sus experiencias en la búsqueda de la autonomía de la forma respecto de los objetos y el concepto de arte como experimentación contribuirían al reconocimiento y valoración estética del arte primitivo.

La aparición de voces discordantes con el evolucionismo social y a favor del reconocimiento de la cultura y las sociedades primitivas tendría eco en figuras como Claude Lévi-Strauss, Franz Boas, William Worringer o James Clifford, entre otros, abriendo paso a una nueva ideología encaminada a rehabilitar parcelas de la historia del arte antes marginadas, y proponiendo una nueva mirada de tolerancia y apertura hacia culturas diferentes.

En relación al continente africano, desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad se han producido relevantes avances en la legitimación de su identidad artística y cultural: la emancipación respecto del régimen colonial, la aparición de nuevos nacionalismos volcados en la recuperación y exaltación de su cultura e identidad, la creación de museos de Arte Africano de acuerdo a criterios y consideraciones propios y la multiplicación de nuevos escenarios expositivos donde los artistas africanos contemporáneos trasladan a sus creaciones su visión personal sobre el colonialismo, la globalización y sus expectativas de futuro.

En el tercer capítulo proponemos un análisis del proceso de configuración del Arte Africano Contemporáneo abordando las dinámicas y las relaciones que han intervenido en la transición entre el arte tradicional y el Arte Africano actual; desde su desplazamiento al ámbito de producciones estáticas y sin valor artístico, durante la etapa del colonialismo, la hibridación cultural fruto de las múltiples confluencias multirraciales, hasta el reconocimiento internacional adquirido durante las últimas décadas como consecuencia de la progresiva apertura hacia la cultura de los países periféricos.

Nuestro objetivo es destacar cómo se originó la nueva categoría de Arte Africano Contemporáneo y cuáles han sido los diferentes factores que han ido configurado su evolución hasta el momento actual, en el que culmina un extraordinario potencial creativo.

Reflexionaremos sobre el complejo umbral existente entre la tradición y la modernidad en las prácticas artísticas contemporáneas, así como los debates que en torno a ello se han generado; cuestiones sobre la autenticidad, las identidades múltiples y la inmersión en las redes del mundo globalizado.

Nos detendremos en cada uno de los periodos históricos que han influido en la metamorfosis del Arte Africano desde la colonización hasta la actualidad:

- a) El periodo colonial en el que se infravaloraron las creaciones artísticas africanas, imponiéndose nuevos modelos importados desde Europa. En esta etapa se abrieron talleres y escuelas de formación artística basadas en modelos occidentales. De ellas saldrían las primeras generaciones de artistas africanos hacia países extranjeros y serían los primeros en formar parte de exposiciones internacionales, tanto en Europa como en Estados Unidos.

- b) El periodo inmediatamente posterior a la emancipación de los países africanos, momento en el que el arte será considerado como un vehículo para la recuperación de la identidad cultural africana, en consonancia con la teoría de *la Negritud*.
- c) El periodo de “postexotismo”, a partir de 1970, en el que los artistas africanos rechazan ser reconocidos por su “africanidad” y comienzan a apostar por un arte universal, sin etiquetas definitorias de nacionalidad. En esta etapa surgieron movimientos reivindicativos de la modernidad artística, entendida como la confluencia de los valores de la cultura tradicional y la estética moderna importada desde países occidentales.
- d) El periodo de integración desde la década de 1980 hasta la actualidad, en el que los artistas africanos comenzarán a formar parte de las exposiciones de Arte Contemporáneo a nivel mundial. La aparición de comisarios de exposiciones de origen africano y la creación de nuevos espacios de formación, difusión y promoción del arte africano tanto dentro como fuera del continente, han contribuido sin duda, a la adquisición de autonomía para su desarrollo profesional, al margen de los gustos y las modas occidentales, así como a su reconocimiento artístico en los circuitos internacionales del arte actual.

Por último expondremos las últimas tendencias del Arte Africanos Contemporáneo, mencionando a una nueva generación de artistas que indagan en innovadores formatos, técnicas y estilos. Además, participan de la cultura postmoderna, donde las nuevas tecnologías, los nuevos medios de comunicación y el mercado global están presentes, convirtiéndose en piezas fundamentales de importantes programaciones culturales y expositivas, tanto dentro como fuera de continente africano.

En el cuarto capítulo abordaremos el tema de la diáspora de artistas africanos a países occidentales, entendiendo que el resultado de la extraordinaria riqueza del Arte Africano Contemporáneo proviene, en gran parte, del mestizaje cultural adquirido a través del cruce de culturas a lo largo de los siglos.

Analizaremos las razones que han motivado a tantos creadores africanos a emprender el exilio, enfrentándose al reto de reinventar nuevas identidades en escenarios desconocidos.

Mencionaremos la trayectoria de algunos de estos artistas, comentando sus sentimientos de desarraigo, nostalgia, búsqueda y su adaptación a los nuevos contextos.

Centraremos nuestra atención en aquellos creadores que voluntariamente han decidido buscar nuevas oportunidades en el extranjero, movidos por el deseo de acceder a cursos de formación, el acceso a tecnologías innovadoras y más facilidades de promoción internacional.

Dedicaremos un subapartado a la obra del artista angoleño Antonio Olé. Consideramos que la multidisciplinariedad de sus creaciones refleja la riqueza de referencias aportadas por la hibridación cultural adquirida a lo largo de su trayectoria artística (ecos de la tradición, diásporas, confluencias multirraciales y resonancias del mundo globalizado).

Tras un breve repaso por sus obras, expondremos las aportaciones de algunos intelectuales sobre conceptos relativos a la permeabilidad de las culturas y a la hibridación cultural, tan evidentes en el arte africano actual; tales como el Continentalismo, el Transnacionalismo o el Cosmopolitismo.

Para terminar, haremos alusión a las nuevas propuestas surgidas en las últimas décadas, encaminadas a favorecer el reconocimiento y la difusión internacional del Arte Africano Contemporáneo. Nos referimos a la aparición de nuevos espacios expositivos y plataformas culturales en el propio continente destinados a la formación, difusión e intercambio de artistas, así como la intervención de comisarios y expertos de origen africano que organizan, seleccionan y dirigen nuevas propuestas desde perspectivas acordes con los contextos de creación.

Todas estas transformaciones han contribuido a la adquisición de autonomía de la creación artística africana respecto del monopolio occidental y suponen un importantísimo avance en el reconocimiento y proyección del Arte Africano Contemporáneo, tanto a nivel local como internacional.

En el quinto capítulo trataremos el contexto postcolonial en el que se ha desarrollado el Arte Africano Contemporáneo. Como ya expusimos en el apartado anterior, durante la etapa del colonialismo se acuñaron los modos de percepción y valoración del arte del continente africano, de manera que su estudio se llevó a cabo casi exclusivamente por parte de representantes del mundo occidental.

Actualmente, a pesar de que se han difuminado las fronteras políticas y culturales del mundo, aún prevalecen prejuicios heredados del pasado colonial a los que se añaden las innumerables dificultades que enfrentan al continente africano a los complejos retos de la globalización.

A nivel artístico, desde los años ochenta hasta la actualidad, se han producido importantes avances tanto en el reconocimiento como en la proyección del Arte Africano Contemporáneo, dentro y fuera del propio continente. La aparición de comisarios y expertos de origen africano en los equipos curatoriales de eventos artísticos internacionales, ha jugado un papel relevante, consolidándose como especialistas imprescindibles en la labor organizativa de los mismos.

Otro de los cambios decisivos que han favorecido la presencia del Arte Contemporáneo Africano en la esfera pública occidental ha sido la creación de nuevos espacios artísticos independientes de los grandes museos e instituciones oficiales que, además del ámbito expositivo, completan su oferta con foros, conferencias, talleres educativos y propuestas multidisciplinarias que propician la reflexión y el debate sobre las prácticas artísticas contemporáneas.

En este capítulo analizaremos las transformaciones que han contribuido a dar forma al paisaje artístico africano actual. Para ello, ofrecemos un recorrido por las distintas exposiciones de Arte Africano Contemporáneo realizadas durante las últimas décadas en países occidentales; exposiciones como *Magiciens de la terre* en París, (1989), *África Explores, 20th Century African Art* en Nueva York (1991), *El Tiempo de África* en Las Palmas de Gran Canaria (2001), *Áfricas: El artista y la ciudad* en Barcelona, (2001), *Documenta de Kassel XI*, 2002, *Africa Remix* en varias ciudades de Alemania, Francia, Reino Unido, Japón y Sudáfrica (2004-2006), *Arte invisible*, *ARCO 09* en Madrid, *Who Knows tomorrow* en Berlín (2010), *PARÍS PHOTO* en París (2011), *Afrópolis* en Colonia (2011), *Environment and Object. Recent African Art* en varias ciudades de Estados Unidos (2011-2012) y *1:54 Contemporary African Art Fair* en Londres (2013-2014), entre muchas otras.

También haremos referencia a algunas de las galerías españolas dedicadas a la difusión y promoción de las producciones estéticas del continente africano como la galería *Kalao Panafrican Creation* en Bilbao, la galería *Out of Africa* en Sitges, y las galerías *Mamma África*, Madrid y *Gazzambo* en Madrid.

A continuación ofrecemos un recorrido por las principales muestras de Arte Africano Contemporáneo realizadas en África, que se han erigido como plataformas imprescindibles de promoción de artistas africanos, residentes y diaspóricos.

Además, exponemos la importancia de la incorporación de nuevos espacios artísticos independientes alternativos a los grandes museos e instituciones oficiales. A través de estos eventos culturales que complementan a las exposiciones tales como talleres, conferencias, proyecciones, festivales y conciertos, se consigue mejorar la difusión del conocimiento del Arte Africano Contemporáneo y se favorece la accesibilidad y la participación de todos los públicos. Creemos que todas estas actividades paralelas a las exposiciones aceleran el proceso de conocimiento, fomentan la divulgación y la integración del Arte Africano tanto dentro como fuera de continente e incentivan la aproximación de galeristas, museos y coleccionistas hacia estos artistas en su proyección internacional.

Asimismo, mencionamos la puesta en marcha de herramientas divulgativas como revistas especializadas, publicaciones y redes digitales que han contribuido a acercar la realidad africana a todos los públicos.

A través de nuestro recorrido por estas exposiciones y eventos de promoción del Arte Africano, daremos a conocer a un gran abanico de creadores africanos que actualmente mantienen un diálogo permanente con la contemporaneidad, indagando en retos y paradojas artísticas desde alternativas estéticas múltiples, que concilian la hibridación conceptual y formal de materiales, medios y tendencias.

Asimismo dedicamos un subapartado a colectivos y plataformas artísticas africanas que vinculan las prácticas artísticas a aspectos relacionados con la educación, la formación, las industrias creativas, la ecología y el desarrollo urbano en el contexto africano. Su dedicación, dando apoyo a proyectos artísticos en países africanos, contribuye a la mejora de las condiciones de vida de la población y de su entorno, aportando oportunidades de formación, empleo y cohesión social. Estas iniciativas representan un apoyo fundamental para los creadores africanos emergentes, al ampliar sus oportunidades para acceder a las nuevas tecnologías, la disponibilidad de espacios de exhibición y la interacción con las redes internacionales del arte.

Tratándose de un estudio dedicado al Arte Africano Contemporáneo, hemos considerado oportuno añadir un apéndice al final del cuerpo de la tesis, dedicado al tema del reciclaje en África, desde el punto de vista artístico.

Teniendo en cuenta que el arte es el reflejo de la sociedad que lo produce, hemos dirigido nuestro análisis hacia la realidad del África actual, un escenario de complejas condiciones políticas, sociales y medioambientales.

En un contexto de marginalidad y pobreza generalizada derivado de los conflictos étnicos, la corrupción política, la degradación medioambiental y el acelerado crecimiento urbano, ha surgido un arte de la supervivencia, donde los productos de desecho han pasado a ser materia prima para la creación artística.

Empezaremos describiendo cómo y por qué surge la necesidad de reciclar en África y en qué entorno y condiciones se desarrolla. Asimismo, expondremos información sobre artistas africanos que reutilizan materiales de desecho, incluyendo comentarios sobre sus motivaciones, procesos de creación y reflexiones personales.

Finalmente, destacaremos el trabajo realizado por colectivos artísticos que llevan a cabo proyectos solidarios relacionados con el reciclaje de residuos en países africanos. Haremos hincapié en recalcar su importante contribución en la mejora de las condiciones de vida de la

población, especialmente de los sectores más desfavorecidos. A través del trabajo desarrollado por estas iniciativas, ponemos evidenciamos la importancia del reciclaje como motor de desarrollo socioeconómico, así como fuente de creatividad y riqueza de la que surgen ideas que propician la sostenibilidad mundial.



Metodología

Para llevar a cabo los objetivos de esta investigación, primeramente establecimos un plan de trabajo que comprendía los siguientes puntos:

1. La comprensión de la realidad del Arte Africano a nivel estético, histórico, social y etnológico, desde la etapa de la colonización hasta la actualidad.
2. El estudio de las manifestaciones artísticas africanas, observando su evolución a través de exposiciones, seminarios y publicaciones en general.
3. El análisis de las observaciones realizadas para llegar a demostrar la hipótesis planteada como punto de partida de nuestro estudio.

En cuanto a la bibliografía, me resultaron fundamentales las consultas realizadas en libros la biblioteca de la Universidad de Bellas Arte de Altea, así como a través del servicio de préstamo interbibliotecario de la Universidad Miguel Hernández. A través de este método, he podido acceder a monografías, catálogos, tesis, etc. disponibles en la red de bibliotecas universitarias de toda España.

La compilación bibliográfica de esta tesis se ha completado con material consultado en diferentes instituciones: la biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de Valencia y del IVAM, la Fundación Tàpies de Barcelona, la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, el Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas de Gran Canaria y diferentes librerías especializadas como La Central de Barcelona, las librerías Naos y Ivorypress de Madrid y la librería Railowsky de Valencia, entre otras.

También han sido importantes aportaciones para mi investigación la visita a exposiciones relacionadas con el Arte Africano Contemporáneo: la *Bienal de Venecia* del año 2012, el Museo Quai Branly de París, el British Museum y *Tate Gallery* de Londres, la galería Mamma Africa de Madrid y la galería Kalao Panafrican Creations de Bilbao, entre otras.

Durante los años en que he realizado mi investigación, me planteé la posibilidad de viajar a África para adquirir un mayor conocimiento del contexto de mi investigación, tomando contacto directo con artistas africanos y asistiendo a eventos relacionados, pero mis circunstancias personales, me lo han impedido. A pesar de no haber podido tener una experiencia directa con el continente africano, he contado con importantes aportaciones de amistades y conocidos que viajaron a diferentes países africanos y amablemente se ofrecieron a recabar la información que yo necesitaba.

Concretamente recibí una valiosísima información de mi amiga Susana Catalá, cooperante de la ONG “*Visió sense fronteres*” de Calpe, quien tuvo oportunidad de viajar a Mozambique en el año 2010. Durante su estancia en Maputo, contactó directamente con los artistas integrantes del colectivo Núcleo de Arte. Algunos de ellos participaron en el proyecto TAE consistente en la transformación de armas procedentes de la guerra civil de Mozambique en obras de arte. Susana les hizo entrevistas, fotografías e intercambió impresiones con los artistas. Esta aportación me ofreció la posibilidad de ampliar datos sobre el tema del *Recycling Art* en África, al que dedico el apéndice final de mi tesis.

Asimismo, he podido ampliar la información sobre el centro *Kitengela* de Kenia, gracias a la disposición de mi amiga Isabel del Valle, residente y cooperante en Kenia de las ONG’s “*Visió sense fronteres*” y “*Abrazando el mundo, AMMA*”. Durante sus estancias en Nairobi, se ofreció a visitar el centro *Kitengela* dedicado al reciclaje de vidrios rotos para su transformación en objetos artísticos. Su toma de contacto y su impresiones me han sido valiosísimas para completar la información sobre los proyectos educativos solidarios relacionados con la reutilización de desechos.

Por otro lado, agradezco la ayuda desinteresada y amable de Jesús Ahedo, director de la Galería *Kalao Panafrican Creations* de Bilbao, quien me ayudó a resolver algunas dudas sobre la realidad de la creación africana actual y me aportó un material audiovisual excepcional sobre la Bienal de Arte Contemporáneo de Dakar.

Gracias también, con un afecto especial, a mis compañeros de trabajo Rafael Martí, Víctor Gómez, Manolo Montoya, Pablo Pardo, Miriam Ricón, M^a Ángeles Sánchez y Teresa Uberos, quienes me orientaron y resolvieron algunas de mis dudas sobre temas específicos de Filosofía, Historia del Arte, Sociología, maquetación y corrección lingüística.

Manifiesto mi admiración y reconocimiento a Estela Ocampo, profesora de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, por su aportación al conocimiento del Arte Primitivo a través de sus libros y publicaciones. Confieso que a través de la lectura de sus escritos, he adquirido una visión globalizadora excepcional sobre el arte africano, ayudándome a dar coherencia y sentido a mi discurso.

De igual manera, quiero agradecer los consejos y las correcciones de mi tutor en esta investigación, Kosme de Barañano; sus acertadas aportaciones han sido una guía indispensable para llevar a cabo mi tesis.

1. Arte primitivo y primitivismo en el arte y la cultura occidental.

A pesar de que en las últimas décadas se ha avanzado hacia el reconocimiento de la pluralidad cultural de las periferias, durante mucho tiempo la percepción del Arte Africano estuvo marcada por el lastre del eurocentrismo. En el siglo XIX, siguiendo con la tradición iniciada en siglos precedentes, las potencias europeas trataron de imponer una escala de valores supuestamente superiores a la de los pueblos colonizados. De esta forma, los objetos artísticos procedentes del continente africano fueron considerados como algo ajeno al idealizado concepto del arte occidental y relegados a los ámbitos de la antropología y la etnografía.

Nos proponemos en este apartado analizar la presencia del primitivismo en el arte y la cultura occidental, haciendo un recorrido por las distintas etapas en las que el arte primitivo ha sido objeto de diferentes interpretaciones, acordes con la evolución de los modos de pensamiento y de las corrientes estéticas, sociales, culturales, políticas y filosóficas de cada momento histórico.

1. Desde el siglo XV hasta la Ilustración. El arte primitivo como símbolo del triunfo de la civilización sobre el salvaje primitivismo.
2. El lenguaje formal del arte primitivo como fuente de inspiración para los artistas de las vanguardias europeas.
3. La mitología y los ritos de las culturas primitivas como vía de exploración del inconsciente colectivo para los artistas europeos y norteamericanos desde el periodo de entreguerras hasta la emancipación colonial.
4. Reformulación del carácter mítico y religioso del arte primitivo desde 1970 hasta la actualidad, a través de experiencias con el entorno o con el propio cuerpo, con la intención de unir el acto artístico con la vida.

1.1. El arte primitivo como símbolo del triunfo de la civilización sobre el salvaje primitivismo.

En el siglo XV, coincidiendo con la aparición de importantes avances en construcción naval, cartografía y navegación, numerosas expediciones europeas en busca de nuevas rutas comerciales hacia Asia, bordearon la costa occidental de África desde Ceuta (1415) hasta el extremo más meridional del continente, el Cabo de Buena Esperanza (1488). De esta forma, los navegantes portugueses serían pioneros en la apertura de un nuevo camino hacia el Océano Índico, en dirección a la deseada ruta de las especias. Las expediciones portuguesas trajeron a Europa infinidad de objetos “exóticos” de los países conquistados: piezas de marfil, máscaras y fetiches que pasaron a formar parte de las colecciones de aristócratas, nobles y coleccionistas, y que serían expuestas en las denominadas “cámaras de maravillas europeas” o gabinetes de curiosidades. Todos estos objetos, fruto del saqueo colonial, nunca alcanzaron un reconocimiento estético, ni tampoco se mostró interés por el conocimiento de la cultura de los pueblos que los crearon. Parte de este desprecio hacia las creaciones africanas provenía de los ideales de la doctrina católica, imperante en Europa durante este periodo. Para la moral católica, los objetos de los pueblos incivilizados eran una expresión de paganismo e incluso de satanismo.

Hacia finales del siglo XVI, en el marco de la Contrarreforma, el editor belga Theodorus De Bry (1528-1598), ilustró con grabados, numerosos escritos y crónicas de las conquistas europeas del siglo XVI, considerándose únicos por su extraordinaria riqueza como material cartográfico y visual. Concretamente, en los grabados que ilustran las expediciones al continente africano, De Bry representó escenas sobre las costumbres de los africanos, así como el sesgo de los acontecimientos relacionados con el trato de los colonizadores hacia los pueblos sometidos.¹ Curiosamente, en algunos de estos grabados aparece la quema de objetos africanos con formas que nada tenían que ver con su estética original: habían adoptado la forma de demonios y dragones, propios de la iconografía de tradición europea.²

¹ PIGAFETTA, Filippo: *Relacione del reama di Congo*, Frankfurt, 1598.

² Para más información véase COLE, M.W. y ZORACH, R.E. : *The Idol in the Age of Art. Objects, Devotions and the Early Modern World*, University of Chicago, USA: Ashgate Publishing Company, 1969.

También, en textos literarios del siglo XVI encontramos algunos ejemplos en los que se hace referencia a los atributos no-tangibles de los objetos africanos. Concretamente, en un texto asociado a un grabado alemán de 1598, titulado *Abjuration du Roi de Congo*, se encuentran argumentos sobre las fuerzas inquietantes que emanaban de estos objetos, razón por la cual se hacía necesario quemarlos.³



DE BRY, Theodore e Israel: *Abjuration du Roi de Congo*, 1598, Grabado. Frankfurt.

Con el tráfico de esclavos hacia el Nuevo Mundo en los siglos XVII y XVIII, el hombre negro fue despojado de su dignidad y considerado como un ser salvaje, sin civilizar. Al menos 12 millones de esclavos africanos cruzaron el Atlántico desde sus países de origen hacia las colonias europeas de Norteamérica, Sudamérica y el Caribe. En este contexto de desprecio y humillación hacia el hombre africano fue imposible cualquier diálogo o intercambio artístico o cultural.

En el siglo XVIII comenzará un cambio hacia la valoración del “otro” con la aparición de las ideas ilustradas sobre las diferencias entre seres humanos de diferentes razas y culturas. Según las teorías del filósofo francés Jean- Jacques Rousseau (1712-1778)⁴, la humanidad era fundamentalmente buena, y el salvaje se encontraría en el estado primigenio e incorrupto de la bondad humana.

³ DE BRY, Johann Theodor and Johann Israel.:*The Petit Voyages, Part I-X*, Frankfurt: Edit. Frankfurt, 1613.

⁴ ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris: Bibliothèque nationale de France, 1755.

De esta forma, el hombre sería feliz en su estado salvaje porque no habría sufrido todavía las terribles desigualdades que existían en la sociedad civilizada. Este nuevo concepto de “buen salvaje” representaría una postura de enfrentamiento a los prejuicios de la moral europea de final del siglo XIX y a todo aquello que deformaba al hombre en un estado de libertad y espontaneidad.⁵

A partir de la Ilustración, con el establecimiento del método científico, se intentó buscar una justificación biológica a los prejuicios raciales. Por un lado la concepción cartesiana del mundo natural llevó a considerar que la variación humana podría ser clasificada mediante la razón de forma objetiva. Curiosamente, la percepción ilustrada de la diversidad humana estuvo impregnada, en un primer momento, de aires de igualitarismo, pero considerando al salvaje, no como un igual, sino más bien como un niño inocente e irresponsable al que el contacto con la civilización incluso podría resultar beneficioso. Pero la historia demostraría que noción de igualdad entre todos los seres humanos no sería posible, ya que la civilización europea sometió a la esclavitud y explotó a millones de personas, ejerciendo sobre ellas vejaciones y violaciones de la dignidad humana.

Por otro lado, el paradigma darwiniano sobre la evolución de las especies⁶ fue extrapolado a lo social y reforzó las clasificaciones jerárquicas que avalaban la superioridad de la raza blanca europea y civilizada frente a lo “negro” africano y salvaje. Estela Ocampo, miembro del Centro Investigador en Arte Primitivo y primitivismo (CIAP) de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, se refiere al evolucionismo derivado de las teorías de Darwin argumentando:

El evolucionismo social asoció la prehistoria humana a las sociedades primitivas contemporáneas, y consideró que éstas son pasos incipientes e imperfectos de asociaciones humanas civilizadas, dotando de gran contenido a la idea de lo primitivo. [...] Las diferentes sociedades que coexistían en el mundo contemporáneo representaban distintos estadios del progreso de la humanidad.⁷

⁵ Jean Jacques Rousseau en su obra *Du contrat social* (1754), expone la teoría de la bondad natural del hombre que la sociedad y la política corrompe, realizando una dura crítica hacia las instituciones políticas y sociales de la época.

⁶ DARWIN, Charles: *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, Reino Unido, 1859.

⁷ OCAMPO SIQUIER, Estela. “La aportación del evolucionismo a la idea de lo “primitivo”. *El fetiche en el museo.*, Madrid: Alianza Editorial, 2011, pp 34-35.

En este contexto de prejuicios raciales, no es de extrañar que el arte africano fuera utilizado como material etnográfico para servir de comparación a supuestas antiguas fases de desarrollo evolutivo de la humanidad. De esta manera, fetiches, máscaras y todo tipo de objetos rituales tallados en madera y marfil serían expuestos en Museos Etnológicos y Exposiciones Coloniales descontextualizados de sus funciones y de su sentido original. Los objetos africanos expoliados eran ofrecidos como trofeos o símbolos de la victoria de la “civilización” sobre el “salvaje primitivismo” de los pueblos colonizados. En los citados museos etnográficos se ofrecían los objetos africanos y oceánicos en los mismos contextos que los minerales o los restos paleontológicos formando parte del contexto de las ciencias naturales, demostrando la ausencia total de consideración estética hacia ellos. Pero tal y como veremos más adelante, estos museos serían fundamentales para la historia del arte primitivo pues, en ellos se familiarizarían con el arte primitivo los artistas de la corriente primitivista de los primeros años del siglo XX. Según Estela Ocampo:

De todas maneras era un primer paso, imprescindible para que pudiera producirse el cambio de consideración que llevaría a esta variopinta multitud de objetos a convertirse en obras de arte primitivo⁸.

Este menosprecio hacia las creaciones artísticas africanas se tambaleó momentáneamente tras la conquista del reino de Benín en 1897 por el Imperio Británico. Miles de obras de arte del palacio real fueron saqueadas. Se trataba de un tesoro formado por esculturas de bronce y marfil del s. XIII y realizadas con sorprendente maestría. Además, las piezas de bronce realizadas con la técnica de la cera perdida y las aleaciones de diferentes metales (cobre, zinc y plomo) suscitaron la incredulidad de los británicos, al considerar que la perfección técnica y formal de las esculturas, sólo podía ser el fruto de sociedades desarrolladas como la europea y de ningún modo pudieran haber sido creadas por pueblos primitivos y salvajes. Los bronce de Benín fueron trasladados al Museo Británico de Londres, a colecciones privadas de oficiales británicos y otra cantidad importante de ellas fueron vendidas a diferentes museos de Alemania y Estados Unidos. El descubrimiento de los bronce de Benín provocó una mayor apreciación por parte de Europa de la cultura africana y de sus producciones artísticas.

⁸ *Ibid.* “De cómo los objetos rituales de las sociedades primitivas se convirtieron en arte”. p. 90.

1.2. El lenguaje formal del arte primitivo como fuente de inspiración para los artistas de las vanguardias europeas.

La segunda etapa en el proceso de reformulación del arte primitivo se produjo durante el periodo de colonización de África en el siglo XIX, coincidiendo con el desarrollo de las teorías sobre el Evolucionismo Cultural y el nacimiento de las teorías antropológicas que trataban de explicar las razones de las diferencias entre los nativos de las distintas colonias y las culturas europeas.⁹

A partir de la Conferencia de Berlín celebrada entre 1884 y 1885 se sentaron las bases del reparto del continente africano entre las principales potencias europeas. Desde 1885 los antiguos y nuevos imperialismos se extendieron por la totalidad de los territorios africanos efectuando rápidas ocupaciones y esforzándose por consolidar y aumentar sus colonias, transformando la totalidad de África en un gran mosaico de colonias europeas.

Su celebración en una capital europea, a miles de kilómetros de África, sin la presencia de ningún representante africano, reflejó la incuestionable actitud de superioridad mantenida por Europa, demostración que les llevaría a tomar el control de la mano de obra africana, de sus recursos minerales y agrícolas y de sus tierras a lo largo de más de medio siglo.

Durante el periodo en que franceses, ingleses y alemanes estaban extendiendo sus conquistas coloniales por África y las islas del sur, se crearon los Museos de Etnografía y Antropología en diversas ciudades europeas.¹⁰ El Museo de Antropología de El Trocadero en París (1879), el Museo de Antropología de Dresde (1875), el Museo de Etnografía de Leipzig (1876), el Museo Británico de Londres (1753) o el Museo de Etnografía de Tervuren en Bruselas (1898), recogieron el producto de la rapiña colonial en expediciones que ellos llamaron “científicas” después de haber destruido reinos con guerras e invasiones y de terminar con gran parte de las culturas africanas.

⁹ TYLOR'S, Edward B. : *Primitive Culture*, Londres: John Murray, Albemarle Street, 1871.

¹⁰ Para ampliar esta cuestión véase, INIESTA GONZÁLEZ, Montserrat: *Els gabinets del món, Antropologia, museus i museologies*, Lleida: Pagès Editors, Col.lecció d'As saig Argent Viu, 1994.

Las obras recogidas no fueron depositadas en los Museos de Arte destinados a obras de arte de pueblos de desarrollo superior, sino en los citados museos dedicados a exhibir objetos curiosos de culturas no europeas. Entre 1870 y 1900 estos museos llegaron a albergar decenas de miles de objetos pertenecientes a sociedades primitivas. La disposición de objetos rituales estéticamente elaborados junto con útiles de labranza y utensilios de uso cotidiano recalcan la ausencia de consideración estética hacia las creaciones artísticas africanas. Pero a pesar de esta aséptica disposición y de haber sido despojados de su contexto de acción y de su sentido ritual, se tratará del primer paso en el proceso de museificación,¹¹ al adquirir una nueva significación en la que su función cultural sería sustituida por su función estética y que cristalizaría posteriormente en su inclusión en el campo del arte. A su vez, numerosos coleccionistas y poderosas instituciones del mercado internacional buscaban nuevos valores artísticos para especular y realizar transacciones financieras con los productos exóticos de moda. Este impulso hacia la apropiación de las obras creadas en el continente africano sin valorar sus cualidades estéticas ni sus contextos de creación era el reflejo de la psicología imperialista de la Europa moderna y los ecos de su condición colonialista.

En este contexto colonial de finales del s. XIX y principios del XX, el arte primitivo también encontró admiradores entre pintores, escultores y autores literarios. La dimensión artística del mundo salvaje comenzó a ser reivindicada como reacción a la cultura burguesa y al academicismo.

Sobre este tema, Estela Ocampo, analiza los procesos que tomaron parte en el cambio de consideración occidental respecto del arte primitivo y su influencia en las vanguardias artísticas de principios del siglo XX. Según E. Ocampo:

Un siglo atrás los objetos que hoy figuran en una historia del arte africano, oceánico u americano no eran considerados arte. La historia del arte no creía que fueran objeto digno de su disciplina los objetos de culto, vestimenta o cotidianidad de los llamados pueblos primitivos. El paradigma clásico del arte era demasiado absoluto como para permitir que se produjera una fisura por la cual entraran producciones humanas tan disimiles a este canon. La ruptura producida por el arte vanguardista y su crítica demoledora de la estructura clásica del arte, con sus puntales de verosimilitud, naturalismo y sensualismo, fue la posibilidad de irrupción de las producciones primitivas en el campo de la estética.¹²

¹¹ OCAMPO, *op.cit.* “La museificación y estetificación del arte primitivo”. pp.102-107.

¹² OCAMPO, Estela,; “ Primitivismo y Arte Primitivo”, Madrid: *Nueva Revista*, nº 80, marzo-abril 2002.

Efectivamente, los objetos que en un principio fueron tomados como algo extravagante y exótico propio de culturas inferiores, pronto serían una de las principales vías de análisis y salida de la normativa académica clásica para los artistas de las primeras vanguardias.

La reivindicación de la belleza del arte negro como reacción a la cultura burguesa, supuso una oportunidad para reencontrarse con los valores más primarios y menos contaminados de la condición humana. Así pues, los artistas europeos formados en el academicismo y el naturalismo vieron en los objetos primitivos la concreción de nuevas soluciones formales y concepcionistas que conllevarían nuevas pautas de liberalización, posibilidades experimentales y aperturas ideológicas. La fuerza expresiva, la esquematización de los volúmenes, la geometrización de las formas y el carácter abstracto de los objetos primitivos se convirtieron en el eje de referencia de los artistas de las vanguardias europeas de principios del siglo XX.

Pero esta tendencia hacia las fuentes primitivas no fue solo una ruptura estética, sino también la quiebra de la unidad espiritual y cultural de la centuria decimonónica. El cuestionamiento de la moral impuesta desde la religión cristiana, la crítica hacia el materialismo provocado por la industrialización de principios del siglo XX, la rebeldía frente a las instituciones y el rechazo hacia los procesos de modernización impuestos por las fuerzas capitalistas se extendieron también al mundo del arte, donde surgieron las primeras vanguardias.

En esta época de cambios y rupturas respecto de la cultura depositaria de la razón del siglo XIX, surgió una tendencia hacia lo primitivo frente a la decadencia de las sociedades occidentales supercivilizadas. La admiración de las sociedades sencillas con pensamientos y expresiones puras y la exaltación por la cultura campesina y popular, como testimonio de un tipo de creatividad innata, llevó a intelectuales y artistas europeos a retirarse al campo, donde supuestamente encontrarían la fuente de inspiración que buscaban.

Cuestiones esenciales para justificar estas escapadas hacia zonas rurales fueron, por un lado, la obsesión europea contemporánea con el mito del campesino rural, como una figura de gran valor moral, incorrupto, frente al materialismo del mundo moderno, y por otro, la existencia de una insatisfacción general entre los artistas jóvenes y los estudiantes de arte con la formación académica clásica que se ofrecía en Europa.

En este contexto se desarrollará el primitivismo, entendido como un fenómeno interno del arte occidental, en el que los artistas encuentran en los arquetipos primitivos, una manera de regresar a los gestos más existenciales, la unión de la naturaleza y el arte, la unión de lo estético y lo espiritual.

Uno de los principales impulsores de la corriente primitivista fue Paul Gauguin (1848-1903) quien se embarcó en una aventura personal hacia el mundo primitivo, donde encontró inspiración para expresar una emotividad no contaminada por la civilización. Para Gauguin, el retorno a *lo primitivo* no se realiza desde el sistema del arte, sino desde la cultura, como un momento de evolución respecto de la cultura europea del siglo XIX, considerando como decadente al mundo civilizado. Así lo expresó Gauguin: “En nuestra miseria presente, no puede existir salvación sin una vuelta racional y sincera al principio”.¹³

Gauguin se retiró a la Bretaña francesa en la década de 1880, al igual que otros muchos artistas europeos atraídos por el paisaje local, sus gentes y sus costumbres sencillas. En ese contexto, que el mismo artista calificó de salvaje y primitivo, encontró el estímulo de una cultura no sofisticada que le inspiraba a plasmar, a través de sus obras, su propia espiritualidad. Las obras de Gauguin de este periodo dan a conocer muchos aspectos de la vida rural y religiosa a través de la representación de mujeres campesinas en las que asociaba “lo femenino” con “lo otro” frente a una cultura masculina civilizada. En cuanto a los mecanismos técnicos, las formas deformadas y simplificadas adquirieron un potencial expresivo que al igual que el arte primitivo, capturaba la esencia de los elementos representados al margen de la imitación naturalista. De esta forma, el primitivismo de Gauguin se traducía en la sencillez, la intensidad expresiva y la ausencia de una escala naturalista en sus obras.

A partir de la década de 1890, Gauguin se traslada a Tahití, en la Polinesia. En esta época, pintó cuadros con representaciones románticas de un paraíso tropical exuberante, vegetación de intensos colores, cuencos llenos de frutas y mujeres sensuales semidesnudas. Su lenguaje pictórico se vuelve cada vez menos naturalista, utilizando el color con libertad, reduciendo las formas a volúmenes planos y haciendo desaparecer la perspectiva.

Gauguin encarnaba, a través de un estilo cada vez más abstracto, su atracción hacia lo salvaje y primitivo; una admiración que también sentiría hacia el estilo arcaizante del románico de la Bretaña, el simbolismo del arte del Egipto antiguo y las formas no miméticas de las culturas de la Martinica, Madagascar, Java, Tahití o las islas Marquesas. Pero a la vez, la huida de la civilización en Gauguin participaba del mito de acercamiento a una cultura sencilla y una vuelta a los orígenes; un Edén utópico y elemental que podía suministrar el contexto ideal para los artistas de las vanguardias.

¹³ Charla entre Gauguin y su colaborador literario Charles Morice en 1899. Citado en BENZO, Raúl: “Primitivismo y arte del siglo XX”, en *El factor Gauguin. Antecedentes de las preferencias por lo primitivo*. Montevideo, Uruguay.

Artistas como Henri Rousseau, Henri Matisse, Emil Nolde, Max Pechstein, August Macke o Franz Marc, encontraron en la naturaleza salvaje, real o imaginaria, el modo idóneo de recuperar la inocencia, la felicidad y el verdadero sentido del arte.

Tras el referente de Gauguin, los artistas pertenecientes a la vanguardias de principios del siglo XX como Fauvistas, Cubistas y Expresionistas tomaron contacto con el Arte Africano, encontrando en estos objetos, antes tildados como objetos etnográficos o curiosidades exóticas, “obras de arte con pleno valor”. Entre ellos surgió un ambiente pionero en la búsqueda y experimentación de nuevas estrategias artísticas, inspirados por las cualidades expresivas y formales de las creaciones africanas.

En los primeros años del siglo XX, artistas como Andre Derain, Vlaminck, Matisse o Picasso solían comprar en los mercadillos de segunda mano de París máscaras y estatuillas de arte tribal, llegando a disponer de grandes colecciones de estas piezas.¹⁴

Además, eran frecuentes sus visitas a los Museos Etnográficos y de Antropología de diferentes ciudades europeas, atraídos por el estilo de las creaciones artísticas de los pueblos primitivos. Por ejemplo, Derain, Vlaminck y Picasso visitaron el Museo del Trocadero de París, Kirchner y Schmidt -Rotluff del grupo *Die Brücke* acudieron al Museo Etnológico de Dresde o los miembros de *Blaue Reiter* asistieron a diversos museos etnológicos europeos.

André Malraux transcribió en su libro *La tête obsidienne*, la impresión de Picasso al ver las máscaras y fetiches durante su legendaria visita al Trocadero en 1907:

[...] “Es repugnante...Quise salir inmediatamente. Pero no me fui, me quedé, me estaba sucediendo algo. Las máscaras no eran unas esculturas como otras, eran algo mágico”. [...]

Con esta frase, Picasso reprodujo la atracción, pero también la repulsa que al mismo tiempo producían los primeros encuentros entre los artistas europeos y las obras de Arte Africano.

¹⁴ Kosme de Barañano, ofrece un actualizado estudio del artista como coleccionista de arte africano en el catálogo de la exposición “Mundos, Cuerpo y Alma” dedicada al artista portugués José de Guimaraes, apasionado coleccionista de arte africano. Esta exposición se celebró en el Museo Würth de La Rioja en el año 2008 ofreciendo una selección de obras del artista luso junto con las esculturas africanas que le sirvieron de inspiración. DE BARAÑANO, Kosme, *José de Guimarães, Mundos, Cuerpo y Alma*, Museo Würth, La Rioja. Del 1 de Mayo de 2008 al 2 de Noviembre de 2008. [Catálogo de exposición] VV.AA. Agoncillo y Swiridoff Verlag, Künzelsau. 2008. pp. 51-56.

En pocos años, los artistas de las primeras vanguardias europeas descubrirían que los objetos africanos eran mucho más que simples objetos etnográficos o curiosidades exóticas, reconociendo en ellos un inmenso potencial expresivo y la fuente de inspiración para una nueva concepción del arte. Así lo expresa Estela Ocampo en el siguiente párrafo de su libro *El fetiche en el museo* publicado en 2011:

[...] Los artistas europeos, formados todos en el seno del academicismo y el naturalismo, veían en los objetos primitivos la concreción de aquellos principios significativos, abstractos, conceptuales y sintéticos que buscaban. Ello nos explica el carácter imitativo del lenguaje formal africano, oceánico o precolombino que poseen las obras realizadas en las primeras décadas del siglo por muchos artistas que han sido primeras figuras del arte de nuestro tiempo. En el camino de la abstracción y la síntesis de la forma, los realizadores de formas primitivos les llevaban una incalculable ventaja. Su mirada sobre el arte primitivo es un elemento unificador de artistas que pertenecen a movimientos con planteamientos formales diversos o incluso antitéticos, como puede ser el caso del Cubismo y el Expresionismo, y fue extendiéndose hasta el punto de que hacia 1920 a ningún historiador del arte le sorprende que se hable de arte primitivo. La nueva mirada que ve en una máscara una escultura se ha impuesto, el arte primitivo ha obtenido carta de ciudadanía en el campo estético.”¹⁵

En efecto, estas líneas ponen de manifiesto la fascinación que los artistas de las vanguardias sintieron por las cualidades estéticas de los objetos africanos, lo que les llevó a experimentar nuevas técnicas y conceptos relacionados con la expresividad, la libertad y la simplificación formal de estas creaciones. Sin duda, el arte primitivo fue el motor de los profundos cambios en las estructuras analíticas del arte europeo, abriendo un nuevo marco de renovados procedimientos artísticos que conducirían a la génesis de la plástica moderna occidental.

El historiador austriaco Ernst Gombrich (1909-2001) examinó en su libro *La preferencia por lo primitivo*,¹⁶ la relación entre el primitivismo y la génesis de la plástica moderna occidental, partiendo del análisis del papel que desempeñó la apreciación de las formas del Arte Primitivo en el proceso de emancipación respecto de la normativa académica que sufría el arte occidental.

¹⁵ OCAMPO, Estela: “De cómo los objetos rituales de las sociedades primitivas se convirtieron en Arte”, *El fetiche en el museo*, Madrid: Alianza Editorial. 2011. pp. 99-100.

¹⁶ GOMBRICH, Ernst H. : *La preferencia por lo primitivo*, Londres: Edit. Phaidon, 2003.

Gombrich argumentó que el cambio de orientación del arte moderno a partir de la segunda mitad del siglo XIX tuvo su origen en el conflicto entre la era mimética y una nueva era ideológica en la que lo esencial serían las reflexiones en torno a los sentidos y los medios de representación. Para Gombrich, fue fundamental el renovado interés de los artistas de las vanguardias por el arte primitivo (arte japonés, arte africano, arte prehistórico, arte popular y artes decorativas), lo que contribuiría al reconocimiento de la autonomía de los valores formales en sus modos de creación.

Analizaremos a continuación la huella de esta admiración que los artistas primitivistas de principios del siglo XX sintieron por las obras de arte primitivo y su influencia en la evolución del arte moderno occidental.

Uno de los principales representantes del primitivismo fue Maurice Vlaminck (1876-1958), quien ahondó deliberadamente en las fuentes del arte primitivo, dejando a un lado el modelo académico europeo. Este artista francés era un coleccionista apasionado por los objetos de arte popular y asiduo visitante del Museo del Trocadero de París. Junto con su amigo André Derain, solían comprar estatuillas y máscaras africanas en los mercados parisinos de segunda mano, llegando a disponer de una nutrida colección de piezas de arte primitivo.

En 1905 Vlaminck consiguió una máscara *Fang*, procedente de Gabón, que llamó sorprendentemente la atención de Derain, adquiriéndola al poco tiempo. A partir este momento André Derain (1880-1954) comenzará a coleccionar esculturas africanas con la finalidad de estudiar su expresividad y la libertad de sus formas.¹⁷

La influencia de la observación de las piezas de africanas y oceánicas provocará en las pinturas figurativas de Derain, significativos cambios en cuanto a simplificación formal y a la expresividad del color y la pincelada.



Esculturas africanas de la colección de Derain.

¹⁷ Para ampliar el tema de los primeros contactos entre el arte africano y los artistas de las vanguardias del siglo XX, así como el inicio de sus colecciones privadas véase PAUDRAT, Jean Louis, "From Africa", *Primitivism in XXth century art*, Nueva York: MOMA, 1985, pp.139-143.

En los lienzos de su época *fauve*, aparecen colores puros, saturados, aplicados sobre grandes superficies en las que no se utilizan claroscuros ni sombras. Posteriormente, Derain comenzaría a sentir gran interés por el Cubismo y por el arte africano que descubrió junto a Picasso, quedando reflejado en su voluntad de crear esculturas en las que reformulaba y sintetizaba los grandes estilos del pasado. Su producción escultórica se intensificó durante la Primera Guerra Mundial a través de máscaras talladas en el cobre procedente de los restos de armamento.¹⁸

La fascinación que *lo primitivo* produjo en los artistas de principios de siglo fue evidente también en Matisse, Picasso, Braque, Brancusi, Lipchitz o en los alemanes Kirchner, Macke, Marc, Nolde y Schmidt-Rottluff, entre otros. Esta es la herencia de la mirada abierta por Gauguin, que intentó volver a las fuentes del arte, a la unión de la naturaleza y la cultura y a compaginar lo estético con lo espiritual.¹⁹

En el año 1906 tuvo lugar en París una exposición retrospectiva de Gauguin en el *Salon d'Automne*, en la que se incluía una amplia colección de pinturas, esculturas y grabados en madera del periodo polinesio de Gauguin. El atrevimiento de estas obras de colorido brillante y pincelada gestual ofendió a críticos y artistas, quienes los calificaron como “bestias salvajes” (*les fauves*), con connotaciones de expresividad espontánea e intuitiva. Sin duda, la fascinación que sintieron los artistas fauve por los objetos africanos y de Oceanía estaba enraizada en los mismos intereses que habían manifestado por la obra de Gauguin.

La atracción por lo exótico y lo primitivo fue reformulado según códigos artísticos occidentales e introducido dentro de la nueva cultura de la modernidad que se estaba gestando entre los artistas de las vanguardias a principios de siglo XX.²⁰

¹⁸ En el año 2003 se presentó en el IVAM de Valencia la exposición ANDRE DERAÏN, formada por 95 piezas escultóricas y una amplia selección de pinturas, grabados, acuarelas y cerámicas del artista. La muestra se estructuró en tres secciones: El periodo *fauve*, 1904-1906, Del Cubismo al Neoclasicismo 1907-1920 y La manera Primitivista, 1818-1940. La selección de esculturas, formada por tótems de hierro, terracotas, máscaras de cobre y esculturas arcaicas talladas en madera, fue una de las más completas presentadas al público hasta el momento, reflejando el interés del artista por la estatuaria arcaica y por el arte africano. Exposición *ANDRÉ DERAÏN*, Valencia: IVAM, Centro Julio González. Del 12 Diciembre de 2002 al 23 Febrero de 2003. Comisariada por Rudolph Koella.

¹⁹ DE BARAÑANO, Kosme: “El artista como coleccionista”. *AFRICA. Diálogo mestizo, de la colección de Arte Tribal de José de Guimaraes*, Lisboa : Cámara municipal, Sextante Editora, 2009.

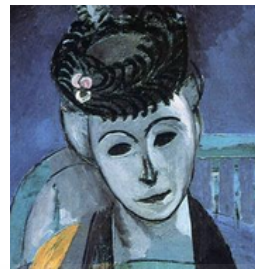
²⁰ Gill Perry, autora del libro *Primitivismo, Cubismo y Abstracción*, se refiere a la apropiación del arte africano y oceánico por parte de los fauvistas como un saqueo de las fuentes primitivas movidos por sus intereses estéticos. HARRISON, Charles, FRASCINA, Francis & PERRY, Gill: *Primitivismo, Cubismo y Abstracción: Los primeros años del siglo XX*, Madrid: Ediciones Akal, 1998.

Uno de los pintores que más expectación creó por su originalidad y fuerza expresiva fue Henri Matisse (1869-1954), considerado como *le fauve des fauves*, pues su obra encarnaba los elementos más significativos del nuevo movimiento fauvista.

Las formas estilizadas y deformadas del arte africano llevaron a Matisse a emprender cambios revolucionarios en sus creaciones artísticas. A raíz de su descubrimiento, redujo el colorismo de sus obras pictóricas a una gama limitada, casi monocroma, buscando un modelado que enfatizara la corporeidad de los cuerpos, reforzó el grosor de los contornos, utilizó líneas curvas que recordaban al arabesco lineal e intensificó su interpretación subjetiva del color.



Máscara Shira-Punu
Gabón.



Retrato de Mme. Matisse, 1905. 41x33 cm.
Copenhague: Statens Museum For Kunst.

Pronto el primitivismo de Matisse se enriquecería con la influencia del arte islámico. Matisse viajó en el año 1906 al Norte de África, concretamente al oasis de Biskra, en Argelia. Las luces y sombras contrastadas y la exuberancia de los colores de los paisajes de huertos fértiles, palmeras y áridos desiertos despertaron en el artista una gran fascinación.



MATISSE, Henri. *Nue Bleu. Souvenir de Biskra*, 1907. 92x 140 cm.
Baltimore: Baltimore Museum of Arts.

En el cuadro titulado *Nue Bleu* realizado en 1907, Matisse representó a una mujer tumbada, con actitud sensual similar a las odaliscas en escenarios orientales tan de moda entre algunos artistas de final del siglo XIX (Delacroix e Ingres).

Pero los recursos técnicos empleados por Matisse trasgredían los convencionalismos de representación del desnudo oriental. La ambigüedad espacial y las deformaciones del cuerpo como los senos esféricos y la exageración de volumen en las nalgas de la mujer se relacionaban con las formas de las esculturas africanas. Además de la postura imposible del cuerpo, a modo de *contrapposto* dramático en el que la cadera y las piernas giran fuera del eje del tronco.

En el catálogo de la exposición *Primitivism in Twentieth-Century Art*, su comisario William Rubin hizo referencia a la impresión negativa que causó la fealdad de la mujer representada por Matisse en su cuadro *Nue Bleu* durante el *Salon des Independants* celebrado en París en 1907.²¹

La intención de Matisse al pintar de forma singular esta mujer desnuda, tan alejada de la sensualidad belleza de las poses tradicionales de las odaliscas, no era la representación imitativa de una mujer, sino la de una imagen independiente del objeto representado. Los medios de representación formal ocupan un lugar preeminente, de modo que la concepción imágenes independientemente de la realidad será una indicación de las cualidades modernas e innovadoras de las obras de Matisse, así como una señal positiva de lo primitivo y lo moderno.

La obra escultórica de Matisse también experimentó la influencia del arte africano, redefinido a través de expresivas distorsiones de la anatomía humana y novedosas interpenetraciones entre el cuerpo y el espacio.



MATISSE, Henry. *Desnudo recostado, Aurora*. 1907. Bronce.
París: Centro George Pompidou.

²¹ RUBIN, William: *Primitivism in Twenty-Century Art, Affinity of the Tribal and the Modern*: Nueva York, Museum of Modern Art, 1984. pp 227-228.

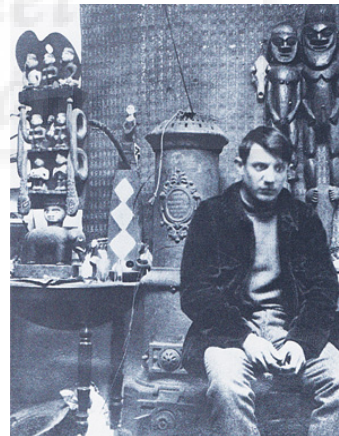
Las esculturas de Matisse poseían el mismo potente ritmo visual que sus pinturas, estableciendo un diálogo en el que intentaba responder a problemas plásticos de ambas disciplinas, dejando patente su complementariedad.²² Por otro lado, la aparente espontaneidad de las formas de las esculturas de Matisse las hacían parecer simples esbozos de obras definitivas, pero a diferencia de sus pinturas, el artista nunca realizó estudios previos para sus obras escultóricas. La evolución de sus esculturas iría derivando desde la voluptuosidad de sus primeras creaciones, hasta el nivel de máxima esquematización de obras posteriores, estableciéndose como uno de los artistas que instaurarán las bases de la modernidad escultórica.

En 1930 se realizó una exposición de la escultura de Matisse en la Galería Pierre de París, teniendo un enorme eco en los artistas del momento, entre ellos Pablo Picasso. En su estudio de Boisgeloup, Picasso realizó a partir de Junio de 1930, algunas obras escultóricas que recogerán la impronta de la obra Matisse; bustos y cabezas compuestos por adición de formas ovoidales, y posteriormente ensamblajes de objetos fundidos en bronce.

Al igual que Matisse, Pablo Ruiz Picasso (1881-1973) también fue un gran entusiasta del coleccionismo de objetos de arte primitivo, llegando a poseer más de un centenar de piezas.



Matisse en su casa de París. 1938



Picasso rodeado de esculturas africanas.
Estudio de Bateau-Lavoi, París, 1907.

²² En el año 2003, el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), reunió por primera vez en España la mayor parte de la producción escultórica en bronce de Henri Matisse, integrada por 68 piezas, de las que se exhibieron 58, la mayor parte con la mujer como tema. Completaron la muestra dibujos y grabados relacionados con los bronce presentados. Desde el 21 de Octubre de 2003 al 11 de Enero de 2004.

Pero a pesar de las afinidades primitivistas entre Matisse y Picasso, sus trayectorias fueron divergentes. Mientras que Matisse se involucró en la dimensión orientalista de la pintura francesa, Picasso se sintió atraído por la simplicidad de los contornos de los relieves ibéricos. La contemplación de los relieves ibéricos de Osuna (Sevilla) en el Museo del Louvre de París durante el invierno de 1906, provocaron en el artista malagueño una profunda impresión.

El primitivismo del Arte Ibérico se tradujo en la obra de Picasso a través de innovaciones formales como la expresividad, el sintetismo y la plasticidad del espacio. Como ejemplo citaremos el célebre retrato de la escritora americana Gertrude Stein que Picasso realizó en 1906.



PICASSO, Pablo: *Retrato de Gertrude Stein*, 1906. 99.6 x 81.3 cm.

Nueva York: Metropolitan Museum.

Picasso se inspiró en las esculturas ibéricas arcaicas para pintar sus grandes orejas, la asimetría del rostro y el tratamiento arquitectónico de la figura. Una importante novedad que anticipó el futuro movimiento cubista fue el original enfoque del rostro en el que las diversas partes adquirirían autonomía propia, como en el pómulos distorsionados, la colocación de un ojo más grande que otro y la distinta altura o el aspecto inerte de las máscaras.

La inclusión de referencias formales de las máscaras en los rostros de las pinturas de los artistas primitivistas fue uno de los rasgos definitorios del deslumbramiento de las vanguardias por el arte primitivo. En el caso de Picasso, el contacto con el arte primitivo supuso un impulso hacia la deconstrucción de los procesos estéticos occidentales de imitación que germinó en nuevas propuestas que abrirían el camino hacia el arte moderno.

Una de las obras canónicas del primitivismo moderno es el emblemático cuadro “*Las señoritas de Avignon*” pintado por Picasso en 1907 y considerado como un auténtico manifiesto de un arte nuevo. Con esta obra, Picasso aportó una visión innovadora que abrió una brecha en los cánones heredados de la representación artística tradicional y propuso una concepción mucho más compleja; la confluencia de diferentes puntos de vista que rompieron la perspectiva tradicional, la geometrización de las formas, la contundencia matérica y un nuevo sentido del equilibrio espacial.

Los orígenes de *Las señoritas de Avignon* se remontan a finales de 1906 cuando Pablo Picasso comienza a planificar un gran cuadro ambientado en un burdel. En los meses previos a la ejecución de esta obra, Picasso realizó cientos de bocetos y dibujos, aumentando el grado de simplificación conforme se acercaba a la idea final. En un principio Picasso proyectó una escena donde aparecían cinco mujeres y dos hombres en torno a una mesa con un frutero y flores, todo ello ambientado en una habitación con cortinas al fondo. Uno de los dos personajes masculinos representaba a un marinero sentado en el centro de la composición en actitud de espera, mientras que el otro, entrando por la izquierda, se trataba de un estudiante con un libro en la mano (en otros bocetos es una calavera, en alusión a Hamlet o según otras interpretaciones, en recuerdo del suicidio por amor de su amigo Casagemas, acaecido unos años antes de la realización del cuadro).



Bocetos de Picasso para *Las señoritas de Avignon*, 1907.

En los últimos estudios previos para *Las señoritas de Avignon*, Picasso tomó una decisión trascendental: suprimir las figuras masculinas y otorgar todo el protagonismo a las femeninas que ocupan casi toda la superficie del cuadro. De esta forma, Picasso eliminó las implicaciones moralizantes sobre la muerte y al pecado a favor de una composición de figuras puramente formal, más deshumanizada y abstracta.

El color sufrió también un proceso de depuración, renunciando a los colores puros para decantarse por colores apagados y neutros (ocres, marrones y azules), como si el artista temiera que la violencia cromática perjudicara la expresión de los elementos formales.

Otra innovación de *Las señoritas de Avignon* de Picasso se advierte en la deformación y fragmentación del espacio circundante y de los cuerpos cada vez más angulosos, en especial las posturas, torsiones y escorzos de las figuras, así como en la incorporación del espectador como cómplice de la escena en la que la señorita de la izquierda levanta el cortinaje para mostrar la totalidad de la composición.

La originalidad del cuadro también radica en la construcción espacial de la escena, donde no es fácil determinar los límites entre las figuras y el fondo.

En los estudios que Picasso realizó sobre los rostros de las cinco mujeres hay una clara evolución de la figuración más académica, con sombreados tradicionales, hacia unos volúmenes más geométricos basados en una simplificación formal similar a la de las máscaras africanas.



Concretamente, en el rostro de la figura que aparece sentada en el lado izquierdo de la composición, aparecen muchas afinidades formales respecto de la máscara Pende *mbuya*: la cara asimétrica, la desviación de la nariz, los ojos situados en diferentes alturas y el desplazamiento de la boca.



Máscara Pende *Mbuya*



Detalle *Les Demoiselles d'Avignon*

Estela Ocampo describe así la influencia de las máscaras africanas en los rostros de *Les Femmes d'Alger (O. J.)* de Picasso:

No cabe duda de que el contacto de Picasso con el arte africano fue el impulso que le llevó a modificar profundamente los rostros de tres de sus figuras femeninas, seis meses antes de iniciar su cuadro, Picasso había visitado el Museo de Etnografía de El Trocadero y él mismo utiliza para describir su contacto con el arte primitivo las palabras de “shock”, “revelación”, “carga” y “fuerza”. Esta experiencia le induce, sin duda, a reformular el rostro humano planteándolo en términos muy similares a las máscaras africanas.[...] Las afinidades se manifestaban en una versión del rostro humano ajeno por completo a la tradición occidental: ni armónico ni bello sino expresivo y también, para la mentalidad europea, horroroso. En términos de afinidad, debe plantearse también la similitud con la máscara Pende, una máscara de enfermedad que representa un estado avanzado de sífilis. Se puede afirmar que esta máscara no fue conocida por Picasso, sin embargo la afinidad no es solamente en términos formales sino también significativos, porque recordemos que el cuadro de Picasso representa cinco prostitutas en un burdel de la calle Avinyó de Barcelona. Picasso, que había tenido en su juventud relación con prostitutas, siempre se había sentido impresionado por la sífilis, en su época una enfermedad mortal, en un dúo placer sexual muerte que constituye el trasfondo significativo de *Les Femmes d'Alger (O. J.)*.²³

Queda claro que el cuadro *Les Femmes d'Alger (O. J.)* de Picasso supuso una revolución estilística y formal en la historia del arte occidental y que abrió nuevas vías para el arte de vanguardia. Nos parece interesante, también hacer referencia, tal y como explica E. Ocampo, a la significación personal que esta paradigmática obra pudiera haber tenido en la experiencia vital de Picasso.

²³ OCAMPO SIQUIER, Estela: “ Primitivismo y Arte Primitivo”, Madrid: *Nueva Revista*, nº 80, marzo-abril 2002.



PICASSO, Pablo: *Les Femmes d'Alger (O Version O)*, 1907. Oleo sobre lienzo.
243.9 x 233.7cm. Nueva York: Metropolitan Museum.

El contacto de Picasso con *lo primitivo* provoca en él una transformación epifánica, tanto en su trayectoria artística, como en su vida. Para el artista, el primitivo estaba estrechamente relacionado con lo sagrado, situando a los objetos tribales en el confuso terreno de la magia y de los poderes fetichistas.

Según Willian Rubin, pudiera ser que Picasso no viera las diversas máscaras como fuentes de los rostros individuales de las prostitutas, sino que “fueran más testigos que modelos de su obra.”²⁴

En una entrevista realizada por André Malraux a Picasso en 1937, el artista explicó la ambivalente atracción-repulsión que sintió hacia las máscaras africanas tras su descubrimiento en el Museo del Trocadero:

Las máscaras no eran como otras obras escultóricas, en absoluto. Eran cosas mágicas. Pero, ¿Por qué no lo eran las obras egipcias o las caldeas? No nos habíamos dado cuenta de ello. Eran cosas primitivas, no mágicas. Las obras de los negros eran *intercesseurs*; entonces aprendí esa palabra en francés. Los había contra todo: contra espíritus desconocidos, amenazantes. Yo siempre miraba fetiches. Comprendí; yo también estoy contra todo. ¡Yo también creo que todo es desconocido, que todo es un enemigo! ¡Todo! ¡No los detalles -las mujeres, los niños, los recién nacidos, el tabaco, el juego -sino todo ello! Comprendí para qué usaban los negros su escultura. [...] Todos los fetiches se utilizaban para lo mismo. Eran armas. Para ayudar a las personas a evitar volver a caer bajo la influencia de los espíritus, para ayudarles a hacerse independientes. Los espíritus, el inconsciente, la emoción: todo es lo mismo. Comprendí porque yo era pintor. Totalmente solo en aquel horrible museo, con máscaras, muñecos hechos por pieles rojas, maniqués llenos de polvo. *Les demoiselles d'Avignon* se me debieron ocurrir aquel mismo día, pero no del todo debido a las formas, porque fue mi primer cuadro de exorcismo: ¡Sí, absolutamente!.²⁵

Esta explicación de Picasso se produjo treinta años después de realizar *Les Demoiselles d'Avignon*, en el contexto del Surrealismo y del psicoanálisis. Con esta declaraciones quedaba claro hasta que punto Picasso había quedado impresionado por la carga religiosa de los fetiches y las máscaras africanas. Los consideraba relacionados con lo sagrado y su conexión con lo profano, además, los entendía como receptáculos de poderes e instrumentos con fuerza trascendental. Por esta razón Picasso los utilizó como vehículos para alejar el mal o protegerse de los malos espíritus, pues quería participar de su poder pero a la vez evitarlos y distanciarse de sus efectos; una compleja ambivalencia en la que el artista pretendía tanto servirse de lo primitivo como protegerse de ello.

²⁴ RUBIN, William, *op. cit.*, Vol. 1, p. 12.

²⁵ MALRAUX, André: *Picasso's Mask*, Nueva York: Holt, Rinehard & Winstson, 1976. pp. 10-11.

Por otro lado, Picasso reaccionó con disgusto y repulsión ante el olor y el polvo de los objetos tribales. Esta regresión hacia la que, a la vez sentía atraído, fue interpretada por Picasso como una liberación subjetiva y a la vez, una liberación artística: “un terreno regresivo al que se podría dar un uso trasgresor”.²⁶

Si consideramos que en la época en que Picasso pintó *Les Femmes d'Alger*, el artista se encontraba en plena crisis erótica provocada por el temor a las enfermedades venéreas y a los conflictos con su amante Fernande Olivier, es comprensible que su realización también fuera una descarga de afectos traumáticos. Así lo considera Rubin en el libro *The Genesis of Les Femmes d'Alger*: “El cuadro (re)activa esta ansiedad y esta (re)activación es esencial para su perturbador efecto”.²⁷

Las transformaciones que Picasso realizó en *Les Femmes d'Alger* después de tomar contacto con los objetos africanos, como la supresión de la figura del marinero en alusión a la sífilis y también la del estudiante en referencia a la muerte, supusieron una sustitución de lo anecdótico por lo icónico, centrándose no tanto en la narración como en su aspecto conceptual y su capacidad de implicación e identificación con el espectador. Picasso sustituyó al marinero y al estudiante por dos prostitutas con miradas y formas perturbadoras, al modo de las máscaras africanas, considerando que las primitivas prostitutas serían “armas” apotropaicas²⁸ contra la misma alteridad sexual-racial que representarían de otro modo y el hecho de que el pintor provocara tal exorcismo, podría explicar parte del privilegio cultural otorgado al cuadro y a Picasso por su realización.

²⁶ FOSTER, Hal: *Dioses Prostéticos*, Madrid: Edic. AKAL, 2008.

²⁷ RUBIN, William, Hélène SECKEL, Hélène y COUSINS, Judith: “The Genesis of Les Femmes d'Alger”, *Museum of Modern Art's "Studies in Modern Art"*, Nueva York: The Museum of Modern Art, 1994. p. 105.

²⁸ Definición de “Apotropaico”: Adj. Dicho de un rito, de un sacrificio, de una fórmula, etc. Que, por su carácter mágico, se cree que aleja el mal o propicia el bien. Real Academia Española.

El crítico e historiador de arte norteamericano Leo Steinberg (1920-2011), realizó un interesante análisis sobre el sentido del estilo primitivizante de los rostros de *Les Femmes d'Alger*. En su artículo *The Philosophical brothel*, publicado en la revista *ARTnews* en el otoño de 1972, Steinberg cuestionó la valoración exclusivamente formal que durante décadas se le había dado al citado cuadro, debido a sus innovaciones formales en la deconstrucción de los principios estéticos occidentales, y su consideración como obra revelación para los pintores precursores del movimiento cubista. Steinberg, desestimó la idea de considerar esta obra como una composición puramente formal, obviando su significación profunda y la trascendencia en la experiencia vital de Picasso.

En relación a la falta de unidad del cuadro, Steinberg argumentó que no fue consecuencia del influjo que pudo causar en Picasso, la contemplación de los objetos africanos en su visita al Musée d'Etnographie del Trocadero, en pleno proceso de elaboración de *Les Femmes*.

Algunos autores de la época habían atribuido las diferencias entre las figuras de la parte central (con estilo ibérico arcaico) y las otras tres, una en cuclillas y otra de pie a la derecha, y la que está más a la izquierda, de perfil (con claras afinidades a las máscaras africanas), a un rápido cambio de interés por parte del artista hacia el arte africano. Pero para Steinberg, el cambio primitivizante de las tres figuras fue interpretado como una decisión intencionada del artista por sustituir la alegoría de la muerte frente al hedonismo de la versión inicial, por otros términos en los priorizaba el enfrentamiento sexual entre las cinco prostitutas y el espectador implicado ante su contemplación. La mirada terrible de las prostitutas de la derecha y su alusión al africanismo que, según la ideología de la época, consideraba a África como un “continente oscuro” fue un recurso deliberado para aludir al espectador. Según Steinberg:

[...] Nuestra mirada se duplica, es absorbida y devuelta y, varones o hembras, bien podemos quedar suspendidos entre el deseo y la identificación, la atracción y la ansiedad. En resumen, en esta trascendental transformación de los modelos pictóricos, está operando más que la facetación “protocubista”, la diversidad estilística y el discurso directo; hay también un aprovechamiento de la fuerza psíquica de tales acontecimientos como la escena primordial.²⁹

²⁹ STEINBERG, Leo: "The Philosophical Brothel" en *Art News*, vol. LXXI, Nueva York. <<http://www.jstor.org/stable/778974>> [consulta 18-8-2009].

De esta forma, Steinberg se enfrentó a la ortodoxia articulada por el crítico de arte Clement Greenberg, según el cual, lo más importante en una obra de arte moderno serían sus cualidades formales: el color, la composición o la técnica empleada sobre determinado soporte. El propósito, su significación y la carga simbólica se consideraban en menor estima. Greenberg consideraba el arte moderno como una actividad autónoma y de la experiencia estética. Así lo explicó: “El objeto representado deja de ser la realidad y pasa a ser el propio arte y sus medios de representación”.³⁰

En relación a *Les Femmes d'Alger (O. J. R. Version O)*, Steinberg reconoció la revolución estilística y su relevante trascendencia por haber abierto nuevas vías en el arte de vanguardia, rompiendo con casi 500 años de tradición en la representación mimética de la realidad. No obstante, Steinberg sostuvo que el cuadro, lejos de ser una pura elaboración formal iniciadora del Cubismo, poseía un fuerte contenido sexual que sintetizaba tanto la experiencia vital de Picasso como también sus mayores fantasmas. La representación de un burdel y la presencia de las prostitutas con rostros perturbadores similares a las máscaras africanas, según Steinberg “pura energía sexual o la imagen de la energía vital”, implicaban al espectador en una ambivalencia de atracción-repulsión relacionada con la fenomenología del acto sexual.

Podemos volver ahora al supuesto clásico, anterior a Steinberg, según el cual el cuadro *Les Femmes d'Alger (O. J. R. Version O)* fue la primera obra cubista, al entender que sometió los volúmenes de las figuras y objetos representados a una incipiente estilización geométrica. Las esenciales formas geométricas de las máscaras y de las estatuillas africanas sirvieron como provocación para la distorsión a la que el historiador alemán Carl Einstein se refirió: “Esta distorsión simplista dio paso a un periodo de análisis y fragmentación y finalmente a un periodo de síntesis”.³¹

Las formas geométricas esenciales de la escultura africana sirvieron como fermento de innovadoras soluciones formales que convergerían en la abstracción.

³⁰ GREENBERG, Clement: *The collected Essays and Criticism*. Vol.4. *Modernism with a Vengeance*, Chicago: University of Chicago Press: 1427, 1957-1969, pp 85-93.

³¹ EINSTEIN, Carl. *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*. Berlín, 1928. Citado en BOIS, Yve-Alain, KRAUSS, Rosalind. E., BUCHLOH, H.D.: *Arte desde 1900*. Ediciones AKAL, 2006. p. 106.

Picasso había comprendido, a través de los objetos primitivos, que la escultura occidental estaba paralizada por la separación entre los volúmenes y el espacio circundante. De esta forma, este artista convirtió el espacio en un nuevo material escultórico, ya que los signos escultóricos no tenían porqué ser sólidos, sino que también el vacío podía ser transformable e integrado con toda clase de procedimientos. Además, fue pionero en la ruptura de la perspectiva tradicional al ofrecer simultaneidad de posiciones espaciales distintas.

Por otra parte, para Picasso, el escultor africano a diferencia del artista occidental, abordaba sus obras desde un modo conceptual, incidiendo en la esencia de lo representado en vez de realizar una representación puramente naturalista. Por esta razón, el arte africano mantendría pautas más cercanas a la estilización y la geometrización.

En 1907, Picasso realizó una serie de figuras totémicas de manera tosca y simple; sus extremidades era apenas articuladas y se aferraban como unidas al cuerpo. Aparecían sólidas y rígidas como las estatuas tribales africanas. A continuación, en 1909, el artista avanzó aún más en la síntesis de formas creando “*Cabeza de mujer*” donde planos cóncavos y convexos creaban alteraciones de la luces y la sombras. Una misma curva definía una ceja, una mejilla o la nariz. El modelado de las formas, al igual que en las máscaras africanas, no seguía ninguna estructura ósea; ambas, se aproximaban a la síntesis de la abstracción. Con esta “*Cabeza de mujer*”, Picasso abrió las puertas a la emancipación escultórica respecto de la realidad.



PICASSO, Pablo: *Cabeza de mujer. (Fernande)*,1909. Bronce. 40.5 cm.

Londres: Tate Modern.

Si bien es verdad que Picasso había conseguido en esta obra equiparar las formas cubistas a la técnica escultórica, llevando la interpretación del espacio hacia soluciones hasta entonces desconocidas, también era consciente de que aún no había conseguido romper totalmente con los valores tradicionales de la escultura, planteándose el reto de transgredir no solo la forma, sino el concepto mismo de la escultura a través de nuevas indagaciones.

La evolución de las esculturas de Picasso en los años siguientes, se caracterizarían por la exploración del espacio desde la propia perspectiva cubista. En el caso de la escultura titulada *Guitarra*, realizada en 1912, también estaba presente la influencia de las formas sintetizadas de la máscara *grebo* (Costa de Marfil) de su propia colección.³²

La forma del instrumento estaba diseñada mediante un único plano metálico en el que se proyecta la boca, de modo muy parecido a los ojos de la máscara *grebo* aludida. Cada plano se yuxtaponía contra otro plano en relieve, al igual que las partes de la máscara (ojos y boca) se superponen contra el fondo.



Máscara Grebo. Costa de Marfil.

Colección de Picasso.

PICASSO, Pablo: *Guitarra*, 1912.

Chapa metálica, cuerda e hilo de hierro.

Nueva York: Metropolitan Museum.

Los planos de la guitarra de Picasso aparecían plegados y yuxtapuestos de forma que las formas positivas y negativas daban la impresión de estar invertidas. A través de estas innovaciones, Picasso se apartaba de la distinción milenaria entre una escultura realizada en arcilla, tallada en madera o esculpida en piedra.

Ahora, era el espacio y el volumen, los que creaban las formas a partir de planos, huecos y superficies. Este principio evolucionaría más tarde en la obra de escultores modernos, como Archipenko, Boccioni, Gabo, Julio González y Anthony Caro entre muchos otros.

³² Sobre la colección de arte negro de Picasso, véase STEPAN, P. *Picasso's Collection of African and Oceanic Art*. Nueva York: Prestel, 2006.

Todos ellos participaron de los originales hallazgos formales de las esculturas de Picasso tales como la transformación del vacío en elemento integrante de las figuras, la yuxtaposición de planos diferentes o la fragmentación cubista de los planos.

Otra de las novedosas aportaciones de las esculturas de Picasso, y que también está presente en los fetiches africanos, fue el empleo de elementos cotidianos como hule, mimbre y madera labrada. De esta forma, Picasso destruyó la homogeneidad clásica del material escultórico a partir del uso de elementos extraídos del entorno inmediato. El uso de estos materiales cotidianos sería la base de los futuros ensamblajes y collages que combinarían el arte con bocados de realidad. Con ellos se situaría el origen de una nueva libertad en el campo de la escultura moderna.

La producción escultórica de Picasso resultará indispensable para comprender el futuro desarrollo de los movimientos artísticos que se gestarían en la primera mitad del siglo XX, tales como el Futurismo, el Dadaísmo y el Constructivismo. La influencia de los hallazgos artísticos de Picasso se ha prolongado hasta la actualidad, surgiendo nuevas propuestas en las que resuenan los ecos de la revolución escultórica emprendida por este prolífico artista.

Volviendo al tema de la influencia del arte primitivo en la obra creativa de Picasso, haremos alusión a algunas exposiciones realizadas recientemente sobre este tema que continua suscitando, aún hoy, diferentes planteamientos e interpretaciones.

En el año 2010, se presentó en el TEA de Tenerife, una interesante exposición sobre los bocetos y dibujos preparatorios de *Las señoritas de Aviñón* junto con una veintena de arte africano antiguo, cedidas por la colección *Tribal Ready*, perteneciente a la Fundación Pablo Picasso de Málaga. La exposición titulada “Picasso y la escultura africana. Los orígenes de *Las señoritas de Aviñón*”,³³ acercó al espectador al universo de referencias visuales, dibujos, álbumes, pinturas y esculturas que acabaron configurando una de las obras que marcaron el comienzo de la etapa africana o protocubista de Picasso, y que supondría un punto de inflexión en la historia de la representación, anunciando las bases de la revolución plástica que en los años sucesivos invadiría el escenario europeo.

³³ *Picasso y la escultura africana. Los orígenes de Las señoritas de Aviñón*. Tenerife: TEA, Del 29 de abril al 22 de agosto de 2010.

En el año 2006, el Museo Barbier-Mueller de Arte Precolombino de Barcelona presentó la exposición “Picasso, el hombre de las mil máscaras”,³⁴ en la que se ofrecieron veintitrés obras de Picasso y sesenta y dos esculturas antiguas, africanas, precolombinas, griegas e ibéricas.

A través de la selección de obras de esta exhibición, se contribuyó a dibujar un recorrido por la trayectoria de Picasso ligada a su pasión por el arte tribal y la influencia que las culturas primitivas tendrían en la producción artística.

Tras el referente de Picasso, muchos otros artistas de la primera mitad del siglo XX proyectaron sus referencias al arte primitivo. Al igual que para los fauvistas y cubistas, la expresividad de la estatuaria africana no pasó desapercibida para los miembros del grupo *Die Brücke* (El Puente), entre los que se encontraban Ernest Ludwig Kirchner, Erich Heckel y Karl Schmidt-Rottluff. Estos artistas fundamentaron *lo primitivo* en la idea del arte como entidad expresiva; una vía de creación a través de la cual se podían transmitir expresiones auténticas y sin mediatizar, como los sentimientos internos, las emociones o el mundo espiritual. Según Albert Boime (1933-2008), profesor de Historia del Arte en la Universidad de California:

[...] El convencimiento de que la civilización occidental, capitalista e imperialista, estaba entrando en su ocaso, con lo que se imponía la búsqueda de nuevos sistemas y objetivos que abriesen nuevos horizontes a la cultura y a la creación. El descubrimiento del arte primitivo supuso una fuente de inspiración en este contexto: los pueblos primitivos, tanto extinguidos como vivos, toman como punto de partida para sus expresiones artísticas el ingenuismo y la espontaneidad no racionalizada, caminos que los artistas y los estetas ven encauzados de un modo u otro hacia la abstracción total, la extracción de lo universal y esencial de la belleza,³⁵ ajeno a la diversidad accidental de las formas creadas por la civilización occidental.

Los artistas de los años que precedieron a la Primera Guerra Mundial no fueron ajenos a una era de prometedores avances científicos como la Teoría de la Relatividad de Einstein, el psicoanálisis de Freud o los avances de la física cuántica, entre muchos otros, pero donde también concurrieron los procesos deshumanizadores y las tensiones que precedieron al conflicto bélico.

³⁴ Picasso, *el hombre de las mil máscaras*, Barcelona: Museo Barbier-Mueller de Arte Precolombino. Del 6 de Abril al 3 de Septiembre de 2006.

³⁵ BOIME, A. :*Historia social del arte moderno*. Madrid: Edit. Alianza, 1996, p. 102.

Se avecinaba una era de sufrimiento colectivo que haría tambalearse los presupuestos sobre los que se había edificado la civilización europea. La literatura y las artes plásticas recogerán el testimonio de esta etapa de destrucción y de odio.

El historiador alemán Wilhem Worringer publicó en 1908 uno de los textos fundamentales para los artistas expresionistas alemanes de este periodo, en su búsqueda de nuevos medios para expresar las inquietudes humanas: *Abstraktion und Einfühlung* (Abstracción y Empatía).

Esta obra sostenía que la emoción no podía codificarse en fórmulas y que el artista necesitaba una libertad total para adentrarse en la plasmación de las angustias interiores del hombre. Su foco principal era el arte primitivo. En uno de sus ensayos, Worringer se refirió así a los modos de creación del arte primitivo:

Hay que forzar ese modo primitivo de mirar que no está perturbado ni por el conocimiento ni por la experiencia. Es necesario impulsar el simbolismo al corazón mismo del arte, evitando la dualidad entre la forma y el contenido, en definitiva, hay que volver a un arte primitivo de la mirada como único medio para hacer frente a los efectos elementales del arte.³⁶

A nivel formal, el arte primitivo inspiró una mayor libertad de expresión, la incorporación de formas y materiales no convencionales, una nueva concepción del volumen y del color a través del uso de paletas estridentes y trazos angulosos, así como una mayor trascendencia de los objetos representados. Al igual que en las sociedades primitivas en las que los objetos rituales no son simples obras de arte, sino que tienen una finalidad religiosa, mágica, totémica o votiva para expresar una comunicación directa con la naturaleza y con las fuerzas espirituales, las creaciones expresionistas trascendieron lo puramente figurativo y anecdótico, para expresar contenidos interiores a través las composiciones, el simbolismo del color y la gestualidad de las pinceladas.

La filosofía de Nietzsche también animó a los artistas expresionistas a buscar nuevas libertades que les impulsaran a liberarse de las coacciones civilizadas y de los convencionalismos académicos. La idea de un “superhombre” capaz de superar las fuerzas de la decadente cultura occidental fue irresistible para los artistas del grupo *Die Brücke*, que incluso tomaron su nombre de la obra *Así habló Zaratustra* de Nietzsche.

³⁶ WORRINGER, Wilhem: ” El Desarrollo histórico del Arte Moderno”, *La lucha por el arte*, 1908.

En este libro aparece la metáfora de un puente para expresar el viaje de un hombre desde el ensimismamiento en una cultura decadente hacia un estado de libertad y superación.

En los objetos de arte primitivo, los artistas expresionistas descubrieron algunas de sus máximas aspiraciones en el terreno de la expresión, manifestaciones que entendían y valoraban como resultado de la creatividad en estado puro y sin contaminar. Admiraban la forma de concebir el arte unido a la vida en las sociedades primitivas así como su manera de proyectar la energía creadora dentro de los códigos de sus tradiciones sociales, espirituales y artísticas, sus fuentes naturales y primordiales. La influencia de estas producciones se reflejaría en algunos de los aspectos formales más característicos de las obras expresionistas, tales como el esquematismo, la simplicidad compositiva, la preferencia por las angulosidades y la tendencia a emplear los colores primarios.

En el año 1911, el grupo *Der Blaue Reiter* publicó el manifiesto *Almanach*, que serviría para expresar públicamente sus opiniones acerca de la creación artística entendida como obra de arte total.



KANDINSKY, Wassily: Portada del almanaque *Der Blaue Reiter*, 1911. Acuarela.

Los artistas del grupo *Der Blaue Reiter* reivindicaban su postura de crear un arte puro, concebido como una necesidad interior y una expresión subjetiva, sin correspondencia con el exterior y fruto de la pureza de medios. La publicación *Almanach* contenía numerosas reproducciones, artículos e ilustraciones, que reflejaban la variedad de formas de expresión del arte contemporáneo, a modo de reflexión sobre la armonía y conexión existente entre los artistas antiguos y el arte moderno. Como complemento, se incluyeron más de 100 ilustraciones de las obras de los miembros de los grupos *Der Blaue Reiter* (El Jinete Azul) y *Die Brücke* (El Puente), y de artistas como Cézanne, Van Gogh, Rousseau, Picasso, Matisse, Le Fauconnier, Delaunay y Girieud, junto con numerosas reproducciones de arte primitivo, artes populares, esculturas medievales y dibujos infantiles, con la finalidad de dejar constancia de la intención aperturista del grupo, interesado por la expresión de la identidad interior y la relación entre las formas de expresión primitivas y las empleadas por los artistas contemporáneos.

Otro de los movimientos artísticos de las vanguardias que se interesaron por las connotaciones mágicas y sobrenaturales del arte primitivo fue el Surrealismo. La situación histórica posterior a la Primera Guerra Mundial exigía del arte un nuevo esfuerzo de indagación por comprender en su totalidad al hombre, concediendo gran importancia a los fenómenos del inconsciente. El Surrealismo apareció como una vía para la recuperación del pensamiento humano, contrario al racionalismo occidental basado en el pensamiento lógico-científico que había producido las consecuencias nefastas de la Primera Gran Guerra (armas de destrucción masiva, millones de pérdidas humanas y profundas alteraciones psicológicas en la población).

El escritor francés Maurice Nadeu se refirió al impacto de la experiencia de la guerra en los fundadores del movimiento surrealista.

Después del colapso de Europa en la barbarie y la bancarrota manifiesta de la ideología del progreso, después de abierta una profunda fisura entre la experiencia de las trincheras y el lenguaje oficial del heroísmo y la victoria, después que las románticas convenciones retóricas del siglo XIX, se revelaron incapaces de representar la realidad de la guerra, el mundo fue permanentemente surrealista.³⁷

La formación del pensamiento surrealista surgió de una formulación filosófica, política y literaria comprometida con su tiempo, y que actuó por afinidad política e intelectual. Sus miembros rechazaron violentamente la posición etnocéntrica y autoritaria de las intervenciones coloniales europeas, así como la relación de dominación cultural y personal sobre los pueblos sometidos.³⁸

Esta postura contraria a la prepotencia de la política colonial y como consecuencia, la aculturación de los pueblos explotados, fue un punto de convergencia entre el Surrealismo y el desarrollo de la ciencia etnográfica durante la década de 1920. Tanto la Etnografía como el Surrealismo compartían su renuncia a la distinción entre grandes y pequeñas culturas, movidos por su admiración e interés hacia otras civilizaciones más auténticas, asociadas a la pureza y la simplicidad de la vida instintiva.

³⁷ NADEAU, Maurice: *History of Surrealism*, 1965. Citado en CLIFFORD, James: *Dilemas de la cultura*, Barcelona: Gedisa Editorial, 1995.

³⁸ PIERRE, José: *Tracs surréalistes et déclarations collectives*, Paris: Eric Losfeld, 1982, Vol. I, pp. 194-195.

Varios miembros del grupo surrealista se acercaron a la etnografía para conocer de primera mano la descripción de las civilizaciones no occidentales, pasando de la expresión literaria, al trabajo de campo y a la organización de las colecciones de arte primitivo de los museos etnográficos.

La expedición Dakar-Djibouti, organizada en 1931, fue una muestra de la actuación de algunos de los miembros de la vanguardia del grupo surrealista, interesados por testimoniar la riqueza y la diversidad de las culturas materiales indígenas. Michel Leiris (1901-1990) escritor y etnógrafo francés, participó en esta expedición, recorriendo el continente africano desde el océano Atlántico hasta el Mar Rojo, a lo largo del borde inferior del Sahara.

La misión tuvo como objetivo principal, la recopilación de objetos etnográficos que sirvieran para completar las colecciones africanas del Museo de Etnografía del Trocadero³⁹ y aportar toda la información relativa a los contextos simbólicos y culturales de las comunidades donde fueron creados. Su diario de viaje *L'Afrique fantôme*⁴⁰, resultaría una obra maestra de la literatura etnográfica, situándose en el epicentro de la reflexión sobre la labor del etnógrafo en el contexto colonial. Según Leiris:

El etnógrafo debería dejar de ser un observador imparcial y pasar a ser un abogado natural de los pueblos colonizados. El etnógrafo debería ayudar a que los africanos obtengan las herramientas necesarias para hacerse dueños de su propio destino, frente a las ideologías racistas legitimadoras predicadas por la administración colonial.⁴¹

Leiris reivindicó la erradicación de los atributos etnocéntricos asignados a los objetos procedentes de culturas no-occidentales y contribuyó a romper con la estetización de la que el arte primitivo había sido objeto durante décadas.

³⁹ GRIAULE, M: *Projet de la Mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti*, Paris: Département d'Archives de l'ethnologie, Musée de l'Homme, 1931.

⁴⁰ LEIRIS, Michel: *L'Afrique fantôme*. Les documents bleus In-octavo (n° 12), Série Notre Temps, Paris: Ed. Gallimard, 1934.

⁴¹ LEIRIS, Michel: *L'ethnologue devant le colonialisme*, Les Temps modernes, n° 58, Paris: Ed. Gallimard, 1950.

Teniendo en cuenta las referencias anteriores sobre el interés de los surrealistas por los estudios antropológicos, citaremos las aportaciones de antropólogo francés James Clifford, quien acuñó el término de *Ethnographic Surrealism* (Surrealismo etnográfico) para referirse a la actitud teórica y estética que lidió con la fragmentación y yuxtaposición de valores culturales no-occidentales en el tiempo de los imperios coloniales europeos.

Así lo expresó Clifford:

[...] Para la vanguardia parisiense, África (y en menor grado Oceanía y América) proporcionaban una reserva de otras formas y otras creencias. Esto sugiere un segundo elemento de la actitud etnográfica surrealista, una creencia de que el otro (ya fuera accesible en sueños, fetiches o en la *mentalité primitive* de Lévy-Bruhl) era un objeto crucial de la investigación moderna. A diferencia del exotismo del siglo XIX, que partía de un orden cultural más o menos confiable en busca de una *frisson* temporaria, una experiencia circunscripta a lo grotesco, el surrealismo y la etnografía modernos comenzaban con una realidad profundamente cuestionada. Los otros parecían ahora como serias alternativas humanas; el relativismo cultural se tornó posible. A medida que, después de la guerra, los artistas y escritores se dispusieron a reunir de nuevas maneras las piezas de la cultura, su campo de selección se extendió notablemente. Las sociedades "primitivas" del planeta resultaban cada vez más disponibles como recursos estéticos, cosmológicos y científicos. Estas posibilidades recurrían a algo más que a un viejo orientalismo: requerían una etnografía moderna.⁴²

En efecto, tal y como Clifford explicó, la nueva tendencia de la ciencia etnográfica cambió su actitud hacia las culturas primitivas. El acercamiento de antropólogos y artistas al conocimiento de las sociedades no occidentales, les llevó a valorar todas las iniciativas ligadas a la libre expresión de los sentimientos y los instintos, así como a revalorizar la esencia primigenia y auténtica de los pueblos primitivos. Los artistas surrealistas se interesaron por las connotaciones mágicas y sobrenaturales que proyectaban estas formas artísticas y proyectaron su interés hacia aquellas prácticas que les permitieran reencontrarse con una nueva realidad albergada en la profundidad del inconsciente. La reivindicación de los sentimientos y los instintos como parte esencial de la personalidad humana, dirigió la mirada de los surrealistas hacia el psicoanálisis de Freud, abriendo las puertas a una nueva interpretación del arte primitivo, como potentes arquetipos colectivos en estado puro.

⁴² CLIFFORD, James: *Dilemas de la cultura, Antropología. literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona: Gedisa Editorial, 1995. p.152.

El psicoanálisis de Freud fue una de las teorías que más sedujeron a los artistas surrealistas, encabezados por el poeta y crítico francés André Breton (1896-1966). Las doctrinas de Freud y sus procedimientos de investigación sobre el inconsciente como depositario del conocimiento más profundo del ser humano, así como la posibilidad de acceder a él a través de técnicas como la libre asociación o la interpretación de los sueños, llevaron a Breton a pensar en la posibilidad de aplicar la teoría psicoanalítica a los métodos de creación artística, eludiendo la intervención reguladora de la razón.

En 1924, André Breton formuló el primer manifiesto surrealista donde definía el arte surrealista como “puro automatismo psíquico por el cual se intenta expresar bien verbalmente o por escrito, la verdadera función del pensamiento. Dictado verdadero en ausencia de todo control ejercido por la razón, y fuera de toda preocupación estética o moral.”

Dicho de otro modo, los surrealistas persiguieron despertar las fuerzas ocultas del ser humano, abrir la mente hacia lo irracional, para de esta forma conseguir acceder a la esfera de lo mágico. Para poder conseguir esta liberación, necesitaban una vía que denominaron automatismo psíquico.

Tanto el psicoanálisis de Freud como el grupo surrealista compartieron la fascinación por los orígenes, lo primitivo, los sueños, las fantasías, el arte de los niños y de los locos. Ambos proyectaban en los pueblos tribales, una pureza asociada a la simplicidad de la vida instintiva, sobre lo que Freud había calificado como comportamientos de sociedades ancladas en una fase infantil del desarrollo.⁴³

Artistas como Paul Klee, Marx Ernst y Jean Dubuffet interpretaron el arte instintivo de los niños y los locos como si fuera una parte secreta de la vanguardia primitivista que expresaba de manera directa los dictados del inconsciente y desafiaba las convenciones burguesas.

De todas estas influencias surgirían las expresiones surrealistas, que, aunque figurativas, oscilaban entre el sueño y la fantasía, poniendo en la balanza la interpretación subjetiva contra la realidad objetiva. La representación pictórica de escenas desconcertantes y hasta ilógicas, la creación de extraños seres con base a objetos cotidianos, o el desarrollo de técnicas pictóricas para expresar el inconsciente, se multiplicaron entre los artistas surrealistas, que retaban y cuestionaban de esta forma la realidad tangible y ortodoxa.

⁴³ GOLDWATER, Robert John: *Primitivism in modern art*, Cambridge: Belknap University Press, 1986. (Primera edición en 1938).

Georges Bataille, filósofo y ensayista francés, aunque no perteneció al movimiento surrealista, también dedicó parte de sus investigaciones a mostrar que el sentido del Surrealismo era el del renacimiento del hombre primitivo, (próximo a lo sagrado y a la pureza), y el desencadenamiento de la existencia humana, entendida como una liberación. Bataille consideró al Surrealismo como una religión o proceso espiritual en torno a búsqueda del retorno al inconsciente y su pretensión de ir más allá de la razón en la penetración de la locura, los mitos y los ritos. Así lo expresó:

Hay un motor emancipador en el surrealismo que moviliza hacia la comunicación de ese aspecto primitivo y soberano que hay en las profundidades del ser humano. Y para ello fue preciso buscar nuevas formas de realizar la ruptura pretendida contra toda forma artística ajustada a la conciencia y su orden.⁴⁴

En 1937, en plena ascensión del movimiento nazi, el arte moderno, gestado bajo la influencia del arte primitivo, fue calificado como “arte degenerado”.⁴⁵ Sin embargo, las exploraciones por el mundo del inconsciente sobrevivieron después de la 2ª Guerra Mundial entre los artistas asociados al Expresionismo Abstracto y al grupo Cobra.

Estos artistas, en vez de centrarse en los mecanismos de la psique individual de Freud, dirigieron su atención hacia los arquetipos del “inconsciente colectivo” estudiados por el psiquiatra suizo Carl Jung. Las premisas surrealistas salieron del foco parisino y se extendieron por toda Europa, al ámbito norteamericano, donde desembocaría en las consecuencias del *Action Painting* y otras tendencias abstractas llenas de misticismo, y también en el ámbito de América Latina, donde la relación sería especialmente rica y compleja por la influencia del mestizaje, la vinculación a la tierra y el arraigo a las tradiciones populares.⁴⁶

⁴⁴ BATAILLE, George: *La religión surrealista*, Buenos Aires: Las cuarenta, 1948.

⁴⁵ En 2014, *la Neue Gallery* de Nueva York exhibió una muestra de las obras de algunos de los genios de la pintura moderna (Max Beckmann, George Grosz, Marc Chagall, Ernst Ludwig Kirchner, Paul Klee, Oskar Kokoschka y Emil Nolde, entre otros) que, durante el periodo del régimen nacionalsocialista alemán, fueron despreciados como inferiores o degenerados para contraponer las formas heroicas del arte nacional alemán. *Degenerate Art: The Attack on Modern Art in Nazi Germany, 1937*. (Arte degenerado: el ataque al arte moderno en la Alemania nazi, 1937).

⁴⁶ Para más información sobre este tema véase: ZARCO CARON, Susana: *El Surrealismo en América Latina*. México D.F.: World Cat, 2004.

Citaremos la figura del artista cubano Wifredo Lam (1902-1982), por haber recogido la influencia del Surrealismo y por utilizar lo tribal como uno de los ingredientes fundamentales de sus obras. Además de su variada herencia multicultural, Lam entremezcló influencias del de Picasso, las teorías de Gustav Jung, el arte tribal de África y Oceanía, así como el espíritu y las formas del Caribe.

En su obra de madurez *La Jungla*, pintada tras regresar a su Cuba natal, Lam recreó la frontera entre lo real e imaginario a través de la representación de una plantación de caña de azúcar con figuras inspiradas en la escultura tribal africana y en el arte primitivo, cercanas a las creaciones de la etapa surrealista de Picasso. Los estilizados seres y plantas representados con materialidad metálica y rítmica repetición, parecían aludir al universo trascendental, mítico y mágico de las culturas afrocaribeñas, anticipándose a las formas abstractas del Expresionismo Abstracto.



LAM, Wilfredo: *La Jungla*, 1943.

Aguada sobre papel montado sobre lienzo. 239,4x229,9 cm.
Nueva York: Museo de Arte Moderno. Fondo interamericano.

1.3. La mitología y los ritos de las culturas primitivas como vía de exploración del inconsciente colectivo en el arte europeo y norteamericano, desde el periodo de entreguerras hasta la emancipación colonial.

El estallido de la Segunda Guerra Mundial supuso la masiva huida de artistas europeos hacia tierras americanas. El grupo surrealista, incluido André Breton, emigró hacia EE.UU, hecho que determinó que numerosos artistas americanos se sintieran influidos por el Surrealismo, así como por las teorías sobre el psicoanálisis de Freud y el inconsciente colectivo desarrollado por Carl Gustav Jung.

Las teorías de Jung atrajeron a aquellos artistas que ansiaban encontrar una raíz universal dentro de un mundo demasiado fragmentado. El concepto de inconsciente colectivo, al que Jung consideraba constituido por arquetipos o reiteración de motivos comunes en las diversas mitologías y ritos de remotas culturas primitivas, se convirtió en un revulsivo para aquellos artistas americanos que en ese momento exploraban nuevas fórmulas de creación basadas en su propia evolución espiritual: la atracción hacia el automatismo, lo accidental y las posibilidades del azar, anteriormente explotadas por los surrealistas.

Jung se adentró en el conocimiento de los ritos y ceremonias de los pueblos primitivos, postulando que los mitos, los sueños y las psicopatologías, operaban en las profundidades de la vida anímica inconsciente y que sólo podrían ser aprehendidos por medio de sus manifestaciones: el arte, la religión y la mitología, por lo que era esencial profundizar en el conocimiento del lenguaje simbólico como vía de autoconocimiento y afirmación de la consciencia individual.⁴⁷

Para los pueblos primitivos lo estético, ya sea la producción de objetos escultóricos o pictóricos, la pintura corporal, la danza o la música, se situaban en el centro mismo de sus concepciones míticas, de su vida religiosa y de los rituales necesarios para actualizar constantemente la relación del hombre con la naturaleza y con el mundo sobrenatural, quedando patente la conexión esencial entre el arte y la vida.

⁴⁷ JUNG, Carl Gustav: *Recuerdos, sueños, pensamientos*, Barcelona: Ed. Seix Barral, Colección *Los Tres Mundos*, 2005. Trad. de M^a Rosa Borrás.

Así expresó el propio Jung sus sensaciones ante la inmensidad del vasto territorio africano:

(...) Cuando, estando en Athi Plains, en África Oriental, contemplé desde una pequeña colina aquellos rebaños de millares de venados pastando en silenciosa calma, como venían haciendo desde hace inconmensurables períodos de tiempo, tuve la sensación de ser el primer hombre, el primer ser que sabía que todo eso «es». Todo ese mundo que me rodeaba estaba aún en el silencio inicial y no sabía que era. Y justamente en ese momento en que yo sabía, había surgido el mundo y sin ese momento nunca hubiera existido. Toda la naturaleza busca esa finalidad y la encuentra, ya cumplida, en el hombre, y siempre sólo en el hombre más consciente. Cada paso pequeñísimo hacia delante sobre la senda que lleva a la consciencia crea mundo.⁴⁸

La admiración de Jung por el mundo primitivo, sus concepciones míticas y religiosas, sus creaciones artísticas y formas de vida, así como la formulación de las teorías sobre el inconsciente del colectivo universal, contribuyeron, sin duda, a la corrección de los esquemas eurocéntricos occidentales y a la valoración de la cultura y el arte de las sociedades no occidentales.

Por otro lado, la valoración del antiguo arte indígena americano fue extendiéndose entre el círculo íntimo de Breton, interesados también por todos los aspectos relacionados con la etnología, la antropología y la psicología como medios fundamentales para la exploración del inconsciente colectivo. Los mitos las culturas y el arte de las sociedades indígenas, así como la contemplación del inabarcable paisaje americano fascinaron a artistas emigrados de la vieja Europa como Ernst, Masson, Tanguy, Matta, Lipchitz, Leger y Zadkine, entre otros, respondiendo a la experiencia del Nuevo Mundo con nuevas fórmulas creativas de extraordinaria fuerza rejuvenecedora.

La presencia de este nutrido grupo de representantes de las vanguardias artísticas europeas en Estados Unidos, así como la apertura del Museo de Arte Moderno de Nueva York en el año 1929, influyeron en la introducción de las corrientes vanguardistas en el ámbito artístico norteamericano. El director del MOMA, Alfred J. Barr, incluyó piezas decisivas del arte de los ismos europeos de final del siglo XIX y principios del XX.

⁴⁸ JUNG, Carl Gustav: “Los arquetipos y el inconsciente colectivo”. *Obra Completa*. Vol. 9/I, Madrid: Edit. Trotta, 2002.

Representantes del Simbolismo, el Cubismo, el Art Nouveau, el Expresionismo, el Futurismo, el Dadaísmo y el Surrealismo formaron parte de las colecciones del Museo Metropolitano. Además, Barr se preocupó de que este museo contara con piezas decisivas de Pablo Picasso, quien, en aquellos momentos ya gozaba de gran prestigio y reconocimiento en Estados Unidos. De esta forma, la obra de los jóvenes artistas norteamericanos que habían iniciado su trayectoria durante los años 30, percibió la influencia de la libertad creativa de las obras de Picasso, tanto en su etapa cubista como en sus incursiones surrealistas y expresionistas.

Otro factor que contribuyó a la configuración del nuevo arte norteamericano durante y después de la Segunda Guerra Mundial fue la llegada de numerosos pintores, escultores y arquitectos que, huyendo del advenimiento nazi, se trasladaron a Norteamérica, donde desarrollaron actividades docentes y divulgativas. Pongamos como ejemplo la creación de la Escuela de Diseño New Bauhaus de Chicago creada en 1937 por el polifacético artista Lászlo Moholy-Nagy, y que marcó un impacto fundamental tanto en la práctica del diseño industrial como en el sistema educativo del diseño en Norteamérica.

Por otro lado, numerosas instituciones y galeristas privados organizaron exposiciones de arte vanguardista en Nueva York, contribuyendo decisivamente a la difusión del arte contemporáneo. Una de los espacios más significativos dedicados al arte de las vanguardias fue la galería Art of this Century, de la coleccionista y mecenas estadounidense Peggy Guggenheim. En esta sala se expusieron las obras de artistas como Pollock, Motherwell, Rothko, Still y Hofmann, entre muchos otros. De esta forma, tras la Segunda Guerra Mundial, se produjo un importante reajuste de la cartografía artística, al trasladarse la capitalidad del arte moderno a Nueva York. Aunque esta ciudad no estuviera vinculada al continente africano por la intervención colonizadora, sí que percibió muy de cerca la influencia de la cultura afroamericana como consecuencia de los procesos de esclavización de los siglos anteriores.

Aparte de la influencia del primitivismo importado desde Europa, Estados Unidos dirigió también la atención hacia sus propios primitivos, los indios nativos norteamericanos. El interés por el simbolismo de las pinturas rituales con arena de los indios Navajo, fue un componente decisivo en la obra del artista estadounidense Jackson Pollock.

Este tipo de acciones, integradas en los rituales relacionados con funciones específicas dentro de la comunidad, causaron fascinación en Pollock, no solo por los resultados obtenidos, sino también por su sentido conceptual.

De esta forma, Pollock intentó crear su propio ritual al realizar obras en las que arrojaba pintura sobre un inmenso lienzo desplegado sobre el suelo.⁴⁹

Los movimientos expresivos del brazo del artista, sujetando un cubo perforado para gotear chorros de color sobre el lienzo (*dripping*), producían densos y gestuales entramados de líneas en total libertad, lo que implicaba para el artista, estar prácticamente dentro de su obra. A través de estas experiencias creativas, Pollock aspiraba a crear un arte universal, desligado totalmente de cualquier connotación figurativa y en conexión con sus estados de ánimo y su espiritualidad.



POLLOCK, Jackson: *Convergence*, 1950. Acrílico sobre lienzo. 393.7 x 237.5 cm.
Nueva York: Albright-Knox Art Gallery.

Este controvertido artista fue uno de los más importantes representantes del Expresionismo Abstracto norteamericano, movimiento artístico que recogió la herencia del Surrealismo, las ideas de A. Breton, las teorías de Sigmund Freud y posteriormente los postulados Jung. Uno de los rasgos comunes de los artistas de este movimiento fue la necesidad de dar primacía casi absoluta al acto mismo de pintar, convirtiéndolo en un acto pulsional, como un instinto biológico de creación al margen de cualquier reflexión en torno a lo real.

⁴⁹ Esta experiencia fue acuñada como *Action Painting* por el crítico Harold Rosenberg. ROSENBERG, Harold: *American Action Painters*, Nueva York: ARTnews, 1952. El ensayo fue reimpresso en el libro de Rosenberg *The Tradition of the New* en 1959.

El carácter marcadamente antropocentrista del grupo de artistas del Expresionismo Abstracto entroncaba con las raíces del Informalismo⁵⁰ e incluso con el Simbolismo.⁵¹

De esta forma, los artistas de este grupo vaciaban sus pensamientos de prejuicios, aplicando la pintura con la espontaneidad que marcaban sus estados de ánimo, convirtiendo sus creaciones en la expresión de los niveles más profundos de su ser. Algunos de los precursores de este movimiento fueron Mark Tobey, Arshile Gorky y William Baziotes, entre muchos otros.

Al igual que en Estados Unidos y el resto de Europa, en España, lo primitivo también fue un importante referente de la modernidad.⁵² Pero si en otros países europeos como Francia, Reino Unido, Alemania, Bélgica, Holanda o Italia, el interés por el arte de sus respectivas colonias condujo a la creación de institutos, facultades o museos especializados en arte africano u oceánico, en España, la repercusión cultural del colonialismo, limitado a Guinea Ecuatorial, no tuvo una repercusión cultural directa. El contacto con la cultura africana, llegó indirectamente a través del conocimiento de las vanguardias conectadas con las tendencias internacionales.

En el caso español, la Guerra Civil y la incomunicación subsiguiente produjeron un breve estancamiento en la evolución de los medios expresivos. La renovación artística llegará a nuestro país a partir de 1945, fecha en que se funda el colectivo *Dau al Set* integrado por artistas como Cuixart y Tàpies. Sus primeras obras fueron de carácter mágico y surrealista, pero a partir de 1948, comenzarán sus investigaciones en el campo de la abstracción.⁵³

⁵⁰ El informalismo fue un movimiento pictórico que abarcó todas las tendencias abstractas y gestuales que se desarrollaron en Francia y el resto de Europa después de la Segunda Guerra Mundial, en paralelo con el Expresionismo Abstracto estadounidense.

⁵¹ El Simbolismo surgió en Francia en 1880 como reacción frente al positivismo y cientifismo imperante. Los artistas de este movimiento consideraban que la obra de arte equivalía a las emociones provocadas por la propia experiencia, trascendiendo a los ámbitos de la intuición y la contemplación.

⁵² Para mayor información, veáse MUÑOZ TORREBLANCA, Marina: *La recepción de "lo primitivo" en las exposiciones celebradas en España hasta 1929*. Tesis doctoral, Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, 2009.

⁵³ En la exposición *Del Surrealismo al Informalismo. Arte de los años 50 en Madrid*, celebrada en la Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid en 1991, se pudo analizar la transición entre estas dos corrientes artísticas, señalando el desarrollo de las vanguardias antes de la Guerra Civil y el arte de la posguerra.

El artista catalán Antoni Tàpies (1923-2012) reivindicó su filiación con la ruptura provocada por las vanguardias, dirigiendo sus investigaciones hacia la libre expresión de las sociedades no occidentales. Tanto su pensamiento como sus creaciones artísticas sobrepasaron los marcos temporales y geográficos particulares, dirigiendo sus intereses hacia tiempos y lugares yuxtapuestos, y al diálogo de la humanidad con realidades diferentes.

La mirada de Tàpies hacia lo primitivo, fue una consideración que siempre estuvo presente, no sólo en su producción plástica, sino también en sus numerosas publicaciones.

En el libro *El arte y sus lugares*, el artista catalán se refirió a más de trescientas obras de distinta procedencia escogidas por él mismo, bajo el criterio de compartir las huellas del primitivismo. Según el artista, todas estas obras guardarían entre sí un íntimo nexo de unión, para sugerir una visión de totalidad estética, donde los significados históricos desaparecerían en un sistema intemporal de correspondencias simbólicas y visuales.

Quizá sea ésta la enseñanza más importante y provechosa que los artistas occidentales de este siglo hemos recibido de otras civilizaciones, y que nos han ayudado a descubrir los auténticos fundamentos de la verdadera escala de valores de nuestro propio arte. En todo caso, nos ha hecho ver, con las sorpresas procedentes del mundo de la forma antes mencionadas, que en las artes plásticas tan importantes son los materiales y la manera de explicar las cosas como el contenido que se quiere transmitir. Podría sintetizarse todo esto afirmando que es el arte de crear objetos de poder (*power objects*), expresión con la que algunos estudiosos anglosajones describen ciertas esculturas africanas, pudiendo hacerse extensivo al arte de otras muchas culturas.⁵⁴

Las obras primerizas de este artista, creadas entre 1945 a 1947, tuvieron un fuerte carácter primitivista, vinculado al movimiento Dadá y al Art Brut cercano al arte primitivo y a las ingenuas creaciones de los enfermos mentales y de los niños. Asimismo, estas obras anunciarían la evolución de sus trabajos posteriores hacia la expresividad de la materia, evidenciando cierto carácter simbolista en lo que respecta a la importancia dada a las alegorías, los mitos y las metáforas.

⁵⁴ TÀPIES, Antoni: *El arte en los lugares*, Madrid: Edit. Siruela, 1999.

A través de la expresividad de los materiales (pigmentos naturales, arena, polvo de mármol, óleo, cola, tejidos, cuerdas y cartones, entre muchos otros) y los inquietantes contrastes entre diferentes texturas y objetos, Tàpies convirtió el acto de pintar, cortar, rasgar y arañar sobre sus lienzos, en un ritual. Sus telas parecían engullir y excretar materias para petrificarlas hasta la eternidad, y las huellas de sus dedos repitieron gestos de rituales comunes: una espiral, un círculo, una cruz, o una huella.

Al igual que para los pueblos primitivos, el arte de Tàpies, no se concebía como un objeto de contemplación estética, sino más bien como una vía para expresar significados simbólicos a través de las acciones o de objetos y formas extremadamente simples. Las poderosas imágenes creadas por este renovador artista desprenden magia, expresividad rebeldía.



TÀPIES, Antoni: *Figura sobre fusta cremada*,
1947. Técnica mixta sobre madera.
76,5 x 64,5 cm.



TÀPIES, Antoni: *Espiral i escrits*, 2001.
Técnica mixta sobre madera.
150 x 150 cm.

La genialidad de Tàpies ha sido un referente constante en España durante los últimos sesenta años, tanto por su pintura como por sus numerosas actividades vinculadas a la promoción del arte y la cultura contemporánea.⁵⁵

⁵⁵ Paralelamente a la producción pictórica y objetual, Tàpies ha desarrollado una intensa actividad en el campo de la obra gráfica. Nos parece destacable su colaboración con poetas y escritores como Alberti, Bonnefoy, Du Bouchet, Brodsky, Brossa, Daive, Dupin, Foix, Frémon, Gimferrer, Guillén, Jabès, Mestres Quadreny, Mitscherlich, Paz, Saramago, Takiguchi, Ullán, Valente y Zambrano, entre otros. Asimismo, Antoni Tàpies ha escrito numerosos ensayos y publicaciones: *La práctica del arte* (1970), *El arte contra la estética*, (1974), *Memoria personal* (1978), *La realidad como arte* (1982), *Por un arte moderno y progresista* (1985), *Valor del arte* (1993) y *El arte y sus lugares* (1999).

Nos parece imprescindible citar la Fundación Tàpies, fundada por el propio artista en 1984. Este espacio cuenta con más de trescientas obras de todos los periodos artísticos del pintor, así como una amplia muestra de obras de la colección particular del artista: Goya, Zurbarán, Picasso, Miró, Marcel Duchamp, Braque, Hans Arp, Max Ernst, Kandinsky, De Kooning y numerosas piezas de arte africano, asiático y precolombino, además de piezas de arqueología, libros y manuscritos incunables.

Aparte de las exposiciones, la Fundación Tàpies⁵⁶ ofrece diversas actividades que ayudan a descubrir algunas de las formas creativas que acompañaron el desarrollo ético y estético del artista: desde ciclos de cine, conciertos de música, congresos y conferencias.

Otro de los grandes focos del Primitivismo en España fue el Arte Prehistórico. La abstracción, el gesto y el lenguaje simbólico de la pinturas rupestres encontraron reflejo, no sólo en los artistas del Expresionismo Abstracto norteamericano (Pollock, De Kooning, Clifford Still, Motherwell) o los nabis algo antes (con Gauguin al frente de la búsqueda simbólica del arte), sino también en un nutrido grupo de artistas españoles. Tàpies, Manuel Millares, Antonio Saura o Miquel Barceló, entre muchos otros, sintieron fascinación por el tratamiento formal y el sentido conceptual del Arte Rupestre.

Al igual que Tàpies, la obra del artista canario Manuel Millares (1926-1972), destacó por la búsqueda del valor expresivo de la materia y la vuelta a los orígenes. Derivado del interés por la cultura canaria aborígen, su estilo pictórico recogió la herencia del arte de los guanches, a través del uso de elementos naturales (tierras, cerámicas, maderas, arpilleras) en convivencia con los signos primitivos de las cuevas prehistóricas (triángulos, peines, cuernos...).



MILLARES, Manuel: *Aborígen n° 1*, 1951.
Óleo sobre lienzo. 75x95 cm.

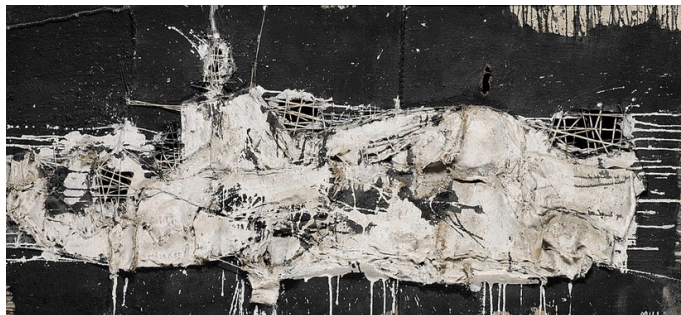
⁵⁶ <<http://www.fundaciotapies.org/>>

Las obras más importantes de su primera etapa fueron las pictografías canarias, resultado del interés por el Surrealismo y por el mundo de la arqueología. Estas obras tienen como elementos básicos los dibujos geométricos realizados por los aborígenes de la isla de Gran Canaria y los signos rupestres del Barranco de Balos. Con estas palabras, Millares expresó su inquietud y atracción por el arte primitivo:

Desde hace dos años vengo estudiando todo aquello que se relaciona con los primitivos habitantes de las islas. Quiero injertar el espíritu antiguo en el espíritu nuevo, buscando también una tradición pero una tradición revolucionaria. Hasta ahora nuestras “pintaderas” sólo habían servido para fútiles composiciones decorativas, que se usaban como señuelo turístico.⁵⁷

A partir de 1956, la obra de Millares evolucionaría hacia la investigación del poder expresivo de la arpillera, evocando las momias guanches que el artista había contemplado en el Museo Canario. Este material humilde, procedente de sacos viejos y rotos, se transformó en las manos de este creador, en símbolos expresivos, como despojos humanos que el autor araña, retuerce, dobla y arruga hasta convertirlas en “Homúnculos”, trapos desgarrados y torturados que conservan el recuerdo de las momias guanches a modo de denuncia sobre la opresión, la angustia y la miseria.

Desde su entrada en el grupo catalán *El Paso* hasta la mitad de la década de los sesenta, las obras de Millares fueron ganando en dramatismo y expresividad, convirtiéndose en auténticas metáforas sobre la irracionalidad y la crueldad de la condición humana.⁵⁸



MILLARES, Manuel: *Cuadro 31 o Pintura A. Arpillera*. 1958. 70,2x 148,6 cm.

⁵⁷ Declaraciones de M. Millares al diario *Falange*, Las Palmas, 16 julio 1952. Publicado en CARREÑO, P. : “El sueño de los arqueros”, Islas Canarias: Gobierno de Canarias, , 1990, p. 109.

⁵⁸ Véase el interesante artículo de M^a de los Santos García Felguera sobre las afinidades formales y conceptuales de J. Pollock y Manuel Millares. GARCIA FELGUERA, María de los Santos: *Las flores del infierno. Manolo Millares y Jackson Pollock* , Madrid: Anales de Historia del Arte, nº6. Universidad Complutense de Madrid, 1996.

Otro gran admirador del arte africano y oceánico fue el pintor aragonés Antonio Saura (1930-1998). Su atracción por el arte primitivo quedó plasmada tanto en su colección particular de máscaras y esculturas procedentes de África y América, como en la influencia que ejerció sobre su propia obra.

Como miembro fundador del grupo *El Paso* participó, con un discurso de vanguardia, en la renovación pictórica española sin renunciar totalmente a elementos figurativos referenciales. Saura utilizó la imagen como pretexto para crear sugerentes ironías y un desgarrado lenguaje expresivo, cualidades que caracterizaron su obra pictórica y literaria.

Las primeras obras de Saura, a finales de los cuarenta, cuando el panorama español empezaba a desperezarse, arrancaron del Surrealismo en su vertiente más onírica. Pero en 1955 rompió con esa tendencia, para disponerse a vigorizar el arte español. Ya antes de formar parte del grupo *El Paso* su pintura había experimentado con la el gesto automático cercano a Pollock y De Kooning.

A partir de entonces, la forma de pintar de Saura se convertirá en un acto violento, cargado de expresividad, y con apenas colores (negro y blanco sobre todo). “Lo negro” se convertirá en un símbolo doble: por un lado, servirá de metáfora sobre la dictadura, por otro, adoptará el papel de distintivo español frente al Informalismo europeo y al Expresionismo Abstracto norteamericano, cuyos representantes emplearon el color en toda su intensidad. A través de la gestualidad de sus trazos enloquecidos, las formas desgarradas y la ausencia de color, generalmente negros sobre fondo blanco, Saura quiso manifestar su repulsa y rebeldía frente a la política represiva del régimen de la dictadura así como una reacción frente al asfixiante contexto social y cultural de esta etapa.



SAURA, Antonio: *Retrato imaginario de Felipe II*.
1988.



SAURA, Antonio: *Dama en Technicolor II*.
Serigrafía, 1970.

Uno de los motivos recurrentes en las obras de Antonio Saura fue la representación de rostros o la máscaras caracterizados por la simplicidad de las formas y la frontalidad arcaica de las máscaras étnicas que el artista admiraba (máscaras africanas, esquimales, amerindias u oceánicas).

Las figuras y rostros representados por Antonio Saura en esta etapa, adoptaron un aspecto caricaturesco, lacerados por texturas granulosas y erosionadas a base de tonos pardos afines con ocre y negros.

En palabras del artista:

El interés que para mí representa el arte primitivo se reduce a la similitud sintetizadora y efectiva, de un planteamiento plástico que ya aparece en la temprana y variable edad del bosquejo infantil: lo importante en una figura es su cabeza pensante con su complejidad de signos, viniendo después la diversidad del cuerpo donde se almacenan corazón y tripas, apenas el sexo. Este esquema simplificado podemos encontrarlo en muchas esculturas primitivas, y por necesidades funcionales o de fabricación en las marionetas de guiñol, en los espantapájaros y en los muñecos realizados con nieve. Persistencia del muñeco primigenio, allí donde los signos, ahora resumidos y confundidos, se entremezclan [...] ⁵⁹

En febrero de 2012 se inauguró la *Fundación Antonio Saura* en Cuenca. El objetivo de esta fundación es servir, no solo de centro expositivo para una selección de obras del artista, sino también como una plataforma para la promoción de otras iniciativas plásticas contemporáneas. Esta Fundación acoge una colección permanente de objetos, libros y documentos en los que se repasa la trayectoria artística de Saura. Además, es también la sede de exposiciones dedicadas a artistas consagrados o emergentes, cuyos campos de expresión abarcan desde la fotografía, la creación digital, la pintura o el vídeo-arte.

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía ofreció en el año 2005 la exposición *Itinerarios de Antonio Saura* en la que se mostraron treinta y ocho dibujos y veintitrés pinturas donadas al Reina Sofía por las herederas del artista. La muestra presentó una retrospectiva por toda la trayectoria artística de Saura, desde sus iniciales obras surrealistas, hasta las desgarradoras pinturas de su última etapa. Esta exposición se sumó a la que el mismo museo le dedicó en 1989 bajo el título: *Antonio Saura. Pinturas 1959-1985*.

⁵⁹ SAURA, Antonio: "Cabezas y cuerpos" en *Cuaderno (Memoria del Tiempo)*, Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos, Librería Yerba, 1992, pp. 80-81.

1.4. Reformulación del carácter mítico y religioso del arte primitivo desde 1970 hasta la actualidad. Experiencias relacionadas con la unión del acto artístico con la vida.

A partir de 1970, surgirán nuevas propuestas artísticas, tanto en Europa como en Estados Unidos, en las que el interés por las sociedades primitivas, su organización social y sus formas de pensamiento seguirán vigentes hasta la actualidad. Los artistas comenzaron a alejarse de las referencias formales y se orientaron hacia la búsqueda de nuevos significados simbólicos a través de una nueva forma de hacer arte, al modo de las sociedades primitivas y arcaicas.

Los integrantes de movimientos como el Land Art, Body Art, Arte Conceptual, Happening o Performances se decantan por desvincularse de los ámbitos artísticos tradicionales: galerías y museos, y tienden a situar sus obras en los contextos sociales o naturales en que se desarrollan, es decir, en la vida. Sus acciones creativas pretenden llevar el arte directamente al ámbito de la experiencia. Si para los pueblos primitivos la producción y uso de objetos tribales, la pintura corporal, la danza y la música formaban parte del mundo de las concepciones míticas y religiosas en su relación con el mundo sobrenatural, para los artistas conceptuales, las experiencias artísticas tendrán como objetivo la relación metafísica con el entorno y la valoración del propio cuerpo como vehículo de contenidos simbólicos.

Como característica esencial de todos estos movimientos artísticos destacaremos la exigencia de un nuevo replanteamiento de todo el sistema expresivo del arte donde los medios utilizados por el artista no tendrán nada que ver con la tradición artística occidental.

Se buscarán nuevos recursos expresivos a través de procesos reflexivos conectados con el rechazo a la noción mercantilista del arte, la denuncia del deterioro medioambiental o planteamientos derivados de compromisos políticos. Esta vertiente de movimientos reivindicativos como el feminismo, la ecología, el antiimperialismo y los grupos defensores de las minorías étnicas, ha encontrado en el trasfondo metafísico del arte primitivo, es decir en su relación con los mitos y los ritos, una vía para conectar las formas con sus significados originales, dicho de otra forma, la unión del arte con las ideas.

Respecto a esta posibilidad de vehicular significados simbólicos a través del arte, Estela Ocampo, coordinadora del Centro Investigador en Arte Primitivo (CIAP), se refiere como una forma de hacer arte “a la manera de los primitivos”:

Los artistas del land art, del body art o de los performances, que provenían en su gran mayoría del arte conceptual y el minimalismo, valoraban sobremedida la posibilidad de expresar profundos significados simbólicos a través de acciones u objetos extremadamente simples en sus formas. Estos artistas, muchos de ellos universitarios y todos preocupados por distintos ámbitos de las humanidades, conocen a través de la literatura antropológica los parámetros del pensamiento religioso y la organización social de las sociedades primitivas y realizan sus obras no imitando o reelaborando los objetos primitivos sino a la manera de los primitivos.⁶⁰

Esta nueva corriente primitivista enfocada hacia una forma de hacer arte a la manera de los primitivos, encontró inspiración en el pensamiento humanista del etnólogo belga Claude Lévi-Strauss. Contrario a la antropología de principios del siglo XX, este autor recuperó el concepto de “primitivo”, ensalzando a las sociedades primitivas por su manera de concebir al Hombre y al Mundo. Según esta perspectiva, las concepciones mítico-religiosas, el arte y la relación trascendental entre el hombre primitivo y la naturaleza, eran conceptos extraordinariamente complejos, que nada tenían que ver con la asociación a sociedades simples o sin evolucionar a las que se había referido la literatura antropológica de las primeras décadas del siglo pasado.

En su libro *El pensamiento salvaje*,⁶¹ Lévi-Strauss concluyó toda una serie de reflexiones sobre los problemas del arte, de los mitos, de la religión y de la función simbólica, extrayendo una idea fundamental sobre la necesidad de redescubrir la lógica original que las sociedades civilizadas han perdido.

Las investigaciones de Lévi-Strauss no solo abarcaron el estudio de las sociedades arcaicas, sino también una gran diversidad de temas relacionados con los problemas de la civilización contemporánea (los prejuicios raciales, la situación de las minorías en los países capitalistas o los peligros del progreso en su tendencia a unificar la diversidad cultural).

⁶⁰ OCAMPO SIQUIER, Estela: *A la manera de los primitivos. Trascender lo real*, Barcelona: Real/Virtual en la estética y la teoría de las Artes, Paidós, 2006, pp.127-151.

⁶¹ LÉVI-STRAUSS, Claude: *El pensamiento salvaje*, México: Fondo de Cultura Económica, 1964.

Las ideas de Claude Lévi-Strauss sobre la reconsideración del arte primitivo influirían en las nuevas propuestas surgidas entre los artistas occidentales de las décadas de 1960 y 1970. Propuestas que para Estela Ocampo, encontraron justificación en el camino abierto por la literatura antropológica, recibida como un nuevo referente para marcar la forma de hacer arte a la manera de los primitivos.⁶²

Uno de los movimientos conceptuales relacionados con referencias primitivistas es el denominado Land Art. Desde el punto de vista significativo, este grupo de artistas comparten con el pensamiento primitivo la idea sobre la unión del hombre y la naturaleza, como un todo indisociable. Por otro lado, la realización de intervenciones sobre el terreno encontraría afinidad en el arte como ritual de algunas sociedades primitivas.

Las pinturas que originariamente son realizadas con arena por pueblos indígenas, como por ejemplo los indios navajos del suroeste de Estados Unidos, las tribus del desierto peruano de Nazca o los aborígenes de las zonas desérticas del centro y oeste de Australia, siempre van ligadas a una ceremonia ritual de invocación a las fuerzas sobrenaturales que rigen el mundo, por lo general, con una finalidad curativa (enfermedades, restitución de la armonía o prevención del mal). La elección de determinados pigmentos minerales según su valor simbólico, la destreza para realizar los diseños o las ofrendas realizadas en torno a las divinidades representadas forman parte de ceremonias religiosas en las que el acto estético (pintar o esculpir) se funde con el acto ritual.⁶³

La relación que los artistas contemporáneos del Land Art mantienen con la Tierra y el Cosmos, parte del pensamiento primitivo, en el sentido de entender al Hombre como una parte indisociable con la Naturaleza. Para los artistas actuales, inmersos en la problemática del deterioro medioambiental que sufre nuestro planeta, la reflexión ecológica también se convierte en uno de los motivos para encuadrar sus obras en entornos naturales, convertidos en espacios rituales reactualizados que forman parte de las mismas obras.

⁶² OCAMPO, *op.cit.*, p.127.

⁶³ Para más información sobre los rituales primitivos recomendamos el capítulo “Arte primitivo y rito” del libro *El fetiche en el museo* de Estela Ocampo Siquier, Madrid: Alianza Editorial, 2011.

Uno de los artistas cuya obra establece una estrecha vivencia con la naturaleza es el británico Richard Long. Sus intervenciones son el resultado de realizar acumulaciones de materiales naturales: tierra, rocas y piedras en espacios exteriores, dejando su rastro en zonas ausentes de signos de historia y de civilización, como los desiertos o las periferias.

Para Long, el contrapunto de su obra es el acto de caminar sobre el paisaje, convirtiendo este deambular, en un ritual donde su cuerpo deja rastros sobre la geografía. Según Long: “mi arte es el propio acto de caminar”, es decir, un ir y venir que traza un puente con las acciones rituales de algunos grupos indígenas, como el caso de los aborígenes australianos. Según la mitología australiana, una forma de recrear el mundo y de recordar su historia sagrada, consiste en hacer peregrinaciones míticas en un deambular ancestral. En este caso, el acto de adentrarse en el paisaje se convierte en ritual, al igual que para Richard Long, lo es caminar como experiencia estética que busca trascender la realidad.



LONG, Richard: *Goby desert circle*, Mongolia. 1996.



LONG, Richard: *Karoo Crossing. A fifteen day walk in the locality of Guarrieberg*, Sudáfrica, 2004.

Otro de los artistas que sintieron la vocación primitiva de acercarse a la tierra y a las fuerzas de la naturaleza, fue el norteamericano Robert Smithson (1938-1973). Pese a su corta carrera, Smithson realizó algunas de las obras más importantes del Land Art, partiendo de sus innumerables estudios sobre la relación entre la naturaleza y la intervención humana, así como la energía que las transforma y las unifica.

Una de sus obras más reconocidas es *Spiral Jetty*, realizada en 1970 en el gran lago salado del desierto de Utah (Estados Unidos). Con un diámetro de 49 metros, la gigantesca espiral necesitó para su construcción la intervención de potentes maquinarias que transportaron casi cinco mil toneladas de bloques de basalto negro.

Esta obra, al igual que todas las pertenecientes al Land Art,⁶⁴ ha estado constantemente sometida a los cambios climáticos, las crecidas del nivel del agua del lago y la erosión de las mareas. Tras su construcción, la obra ha pasado episodios de estar sometida bajo las aguas del lago, a periodos de sequía en los que ha quedado nuevamente al descubierto, ofreciendo un aspecto muy diferente al que presentaba cuando fue creada en 1970. La salinidad de las aguas habían blanqueado la negrura del basalto, y las acumulaciones de lodo cerraban las grietas entre los bloques, suavizando las abrupta textura de la superficies



SMITHSON, Robert: *Spiral Jetty*, Utah, 1970.

Pensamos que este tipo de acciones, concebidas por sus propios creadores como actos rituales en territorios sagrados, si por un lado pretenden provocar una toma de conciencia de la sociedad sobre el deterioro medioambiental, en otros casos incurren en agresiones a la naturaleza, con intervenciones que modifican sus ciclos naturales y ponen en peligro su pervivencia.

⁶⁴ Para más información sobre el Land Art véase el libro KASTNER, Jeffrey: *Land art y arte Medioambiental*, Bostón: Edit. Phaidon. Boston, 1998.

La exploración de las relaciones entre el cuerpo y la naturaleza desde una perspectiva mística o religiosa también están presentes en la obra de la artista cubana Ana Mendieta. En la serie de trabajos titulada *Siluetas*, la artista dejó la huella de su propio cuerpo en el paisaje, realizando surcos, acumulaciones de hojas o huecos en el suelo, que sugerían e enterramientos de su propio cuerpo bajo la superficie de la tierra.



MENDIETA, Ana. *Silueta 3*. 1985.

A través de estas representaciones simples del cuerpo humano, Ana Mendieta generó huellas efímeras que representaban simbólicamente la unión del cuerpo con el todo natural. Al igual que en algunos rituales primitivos, los rastros de la presencia del ser humano sobre la tierra, forman parte de su naturaleza primigenia, reforzando y haciendo patente esta unión indisociable. Este tipo de discursos artísticos están cercanos a las ideas religiosas sobre la reencarnación, entendida como la transformación de un cuerpo natural en otro, en el infinito ciclo natural de transformación. Como afirma Ana Mendieta:

Mi arte es la forma en que restablezco los lazos que me unen al universo. Es un regreso a la fuente materna. Me convierto en una extensión de la naturaleza y la naturaleza en una extensión de mi propio cuerpo. Este acto obsesivo de reafirmar mis lazos con la tierra es en realidad una reactivación de creencias primigenias, una fuerza femenina omnipresente, la imagen posterior de estar encerrada en el útero, es una manifestación de mi sed de ser.⁶⁵

⁶⁵ OLKOTZ, Leire: "La muerte en la obra de Ana Mendieta". <<http://www.apartemagazine.es/>> . [consulta 10-II-2015].

El interés de Ana Mendieta por las culturas primitivas se hizo patente a través de obras en las que retomó referencias de los rituales de algunos de los asentamientos de las diferentes culturas indígenas mexicanas y de la cultura afroamericana de sus antepasados.

En su obra *Tree of life*, la artista cubrió su cuerpo de barro y se situó pegada al troco de un árbol, en actitud de diosa que despliega sus brazos. El cuerpo cubierto de lodo aludía a la diosa madre tierra, símbolo que aparece reiteradamente en diversas culturas primitivas, como un arquetipo relacionado con la fertilidad y la regeneración.



MENDIETA, Ana: *Tree of life*, 1977.

Otras de la obras en las que Mendieta incorporó su interés antropológico por los rituales de las culturas primitivas son las pertenecientes a la serie dedicada a los fetiches, en las que la artista se apropió de elementos de la iconografía tradicional afrocubana para reactualizarlos en sus propios rituales.



Sin título, 1977.



El Ixchell Negro, 1977.

Desde los inicios de la actividad artística de Ana Mendieta, las referencias al cuerpo, en particular de la mujer, ha sido una presencia esencial. Para esta artista, el cuerpo femenino era entendido como instrumento y material de sus creaciones artísticas.

Los performances de Mendieta, partían de reflexiones en las que el cuerpo femenino es tanto un lugar sagrado, interviniente en rituales en los que las pisadas, los contornos o las transformaciones corporales se relacionan con el retorno del ser a la tierra, mediante pisadas, cenizas, velas, barro, nieve u hojas secas, que sirven de metáfora sobre las relaciones entre la muerte y la regeneración de la vida.

Pero también Ana Mendieta se sintió atraída hacia otra vertiente del cuerpo femenino, como sujeto pasivo de actos de violencia, erotismo y muerte. De acuerdo a estas preferencias, en algunos de sus performances, su propio cuerpo formaba parte de rituales de purificación, donde la sangre asumía el protagonismo con sus connotaciones mágicas y su relación con determinados sacrificios.

En el performance *Death of a Chicken*, la artista escenificó el acto de decapitar a una gallina que iba derramando su sangre sobre el pubis de la artista. Esta acción podría relacionarse con las prácticas de las religiones sincréticas como la Santería, en las que el sacrificio y el uso de la sangre tienen connotaciones diferentes a las occidentales.⁶⁶



MENDIETA, Ana: *Death of a Chicken*. 1972.

⁶⁶ Para más información sobre el carácter ritual de las obras de Ana Mendieta, véase DEL VALLE CORDERO, Alejandro: “Ana Mendieta: Performance a la manera de los primitivos”, *Proyecto de investigación: “Primitivismo en el arte moderno”*, Barcelona: Departamento de Humanidades de la Universidad Pompeu Fabra, 2014, p. 71.

En los performances de Mendieta, los mitos y las prácticas religiosas rituales afrocubanas o precolombinas estaban presentes a través de la práctica de sacrificios de animales, mutilaciones o el uso simbólico de la sangre como una fuente de vida.

En relación a este tipo de performance en los que la artista retomó elementos procedentes de los rituales primitivos, sobre todo de los cultos afroamericanos de su Cuba natal, comentó:

Fue durante mi infancia en Cuba cuando por primera vez me fascinaron las culturas y el arte primitivo. Parece como si esas culturas tuviesen un conocimiento interno, una cercanía a las fuentes naturales. Y es este conocimiento el que da realidad a las imágenes que han creado. Este sentido de lo mágico, del conocimiento y el poder que se encuentra en el arte primitivo ha influenciado mi actitud personal hacia la creación artística. Durante los doce últimos años he estado trabajando en el exterior, en la naturaleza, explorando la relación entre yo misma, la tierra y el arte.⁶⁷

En otra vertiente de las obras de Ana Mendieta, aparecían connotaciones feministas frente a acciones violentas ejercidas sobre la mujeres.

En el caso del performance titulado *Tied-Up Woman*, la propia artista aparecía desnuda, atada y humillantemente inmovilizada, interpretando a una víctima de la violencia. Estas escenificaciones confrontaban a los espectadores con su papel de cómplices o actores de la violencia cotidiana.



MENDIETA, Ana: *Tied-Up Woman*, University of Iowa, 1973.

En los rituales de Ana Mendieta, el cuerpo femenino se convirtió en un símbolo esencial por sus connotaciones con la Maternidad, la Creación, la Naturaleza y la Tierra, al igual que en las culturas primitivas lo es la potencialidad de lo femenino.

⁶⁷ OCAMPO SIQUIER, Estela: *A la manera de los primitivos. Trascender lo real*, Barcelona: *Real/Virtual en la estética y la teoría de las Artes*, Paidós, 2006, p. 13.

Para esta artista, la sacralización del cuerpo y su referencia ritual tuvo una intencionalidad reivindicativa feminista frente a determinados prejuicios negativos relacionados con el deseo, la muerte y la violencia ejercida sobre la mujer en la sociedad occidental.

De similar inspiración en el binomio femenino/primitivo, se encuentran las obras de la artista estadounidense Carolee Schneemann. Sus discursos abordan temáticas sobre el cuerpo, la sexualidad y el género, llevados a una postura de denuncia sobre temas políticos candentes como la intervención militar estadounidense en Vietnam o la explotación pornográfica del cuerpo femenino.

Durante años, Schneemann se dedicó a estudiar la imaginería de las culturas primitivas, encontrando sorprendentes equivalencias entre las configuraciones rituales arcaicas y sus propias acciones en vivo. Esta coincidencia le llevó a la conclusión de que dichas acciones eran dirigidas de forma inconsciente por las mismas fuerzas elementales que a otros creadores en tiempos y contextos remotos.

De esta forma, cabría interpretar la performance *Eye/Body* realizada en 1963, en la que Schneemann acompañaba su propio cuerpo desnudo con algunos elementos utilizados en rituales primitivos, como la pintura corporal y las serpientes. La imagen del cuerpo femenino acompañado de serpientes, guardaba bastante similitud con *La diosa de las serpientes* de la civilización minoica (3000-1400 a.C) en la isla de Creta. Además, pudiera relacionarse con alusiones a la vida y a la muerte.



SCHNEEMANN, Carolee: *Eye/Body*. 1963.

La representación en diferentes culturas de diosas de la fertilidad acompañadas por serpientes, pudiera relacionarse con alusiones a la vida y a la muerte, y sobre todo a la capacidad regeneradora de la diosa madre como principio y fin de todas las cosas.

Concretamente en el performance *Eye/Body*, Schneemann hacía alusión a las acciones de los chamanes en los rituales primitivos. El acto estético de pintarse, engrasarse o adornar su cuerpo desnudo suponía adentrarse en una ceremonia ritual. Aunque, a diferencia de la sacralización del cuerpo femenino como esencia de la fertilidad en las sociedades primitivas, para Schneemann, el acto ritual tendría un propósito de reivindicación feminista.

Observamos como en las obras de los citados artistas de la corriente del Body Art, el cuerpo se convierte en un soporte imprescindible para la transmisión de significados. Pero si en el caso de Ana Mendieta o Carolee Schneemann, el cuerpo femenino se asocia a lo primitivo por su proximidad a la naturaleza, a lo sagrado y a la irracionalidad frente al mundo racional y conceptual de lo masculino y lo civilizado, en el caso de otros grupos de artistas del arte corporal, las connotaciones primitivistas adoptaban acciones rituales asociadas al sacrificio, la mutilación y la violencia que suponen.

Nos referimos en este caso al grupo austriaco conocido como Accionismo Vienés. Sus acciones, calificadas en algunos casos como brutales o sadomasoquistas, llegaban al punto de autolesionarse con incisiones en diversas partes del cuerpo, para posteriormente mancharse con la sangre que brotaba de sus heridas. En otras ocasiones, recurrían al sacrificio de animales a los que extraían sus vísceras, para cubrirse después el cuerpo con ellas.



NITSCH, Hermann: *The Orgien Mysterien Theaters*, Prinzendorf, 1984.

El uso de la sangre, los animales muertos o la mutilación como parte de los rituales sagrados de algunas sociedades primitivas, está presente en este tipo de intervenciones, aunque distante en su intencionalidad. Si para algunas tribus primitivas recurrir a la sangre o al sacrificio formaban parte de un proceso de mediación entre las fuerzas sobrenaturales y el mundo terrenal motivado por la búsqueda de la armonía o la curación, para los artistas integrantes del Accionismo Vienés, se trataba de desafiar, a través de acciones grotescas, el mercantilismo y las convenciones éticas y morales de la sociedad occidental. Si bien, estas polémicas intervenciones fueron motivo de severas críticas en torno a los límites y abusos del arte, también sirvieron como definición subjetiva de la obra anti-artística contribuyendo a desdibujar la distinción entre la vida y el arte.

Utilizar el cuerpo como soporte para la transmisión de significados ha sido una constante cultural en numerosas épocas y culturas. No solo como parte esencial de actos rituales, sino también con otros roles, desde puramente estéticos a otras funciones relacionadas con el estatus social o la reafirmación de la identidad individual.

Para las sociedades primitivas, el acto de transformar el cuerpo a través de tatuajes, escarificaciones o perforaciones, guardaba una estrecha relación con el pensamiento mágico religioso donde simbolizaba el paso de un estado a otro, como una muerte simbólica y un renacimiento. Estos rituales sagrados suponían un sistema codificado de prácticas sociales compartidas por los miembros de una determinada tribu, en los que aparte del valor simbólico, servían de cohesión del grupo y de vínculo con los seres míticos y con el Cosmos.

En las practicas de alteración y decoración corporal que se realizan en la actualidad, aunque las formas guarden cierto parecido con las primitivas, su significado ha cambiado radicalmente. Durante la segunda mitad del siglo XX, el uso tatuajes, deformaciones o *piercings* entre los integrantes de grupos antisistema como feministas, movimientos de liberación sexual y homosexuales tuvo un gran impacto ligado a diferentes motivaciones provocadas por las tensiones con el sistema político imperante.

En las sociedades urbanas actuales, convertidas en entornos y espacios cada vez más globalizados, las señas de identidad se han ido diluyendo a favor de sociedades transnacionales tanto en el ámbito económico, social y cultural.

Este proceso de homogeneización también ha afectado al cuerpo y a sus formas de expresión, especialmente en el ámbito juvenil.⁶⁸

En cuanto a los factores que motivan el deseo y la práctica de los tatuajes, escarificaciones o piercings entre los jóvenes, existen varias interpretaciones que van desde la posibilidad de experimentación de situaciones diferentes, el simple deseo de embellecer el cuerpo y exhibirlo o la adhesión identitaria a determinadas tribus urbanas, como una forma de reinención de sí mismo y de recrear la subjetividad de los individuos frente a la socialización de las culturas juveniles. Según el sociólogo francés Michel Maffesoli:

Ante la fragmentación social, el vacío y la pérdida de los grandes referentes de certidumbre en las sociedades posmodernas y de masas, predomina un fenómeno de desidentificación y surge como respuesta de determinados grupos “neotribales”, la necesidad de renuclearse y fortalecer los lazos primarios. Ello frente a la intemperie afectiva y normativa a la que se ven arrojados -al mismo tiempo- a recrear el *socius* y la comunidad desde lo más tangible y sensible: el cuerpo.⁶⁹

Es importante observar que las citadas transformaciones corporales realizadas por los jóvenes podrían ser interpretadas como símbolos del antagonismo y la rebeldía juvenil frente a contextos culturales e históricos determinados y como expresiones características de la cultura de masas y del mundo de la moda.

Si en las sociedades primitivas las marcas tribales servían para indicar la pertenencia a una etnia o estatus, en la cultura actual, donde se multiplican las fragmentaciones ideológicas, los jóvenes encuentran en estos símbolos imborrables sobre su cuerpo, códigos culturales que afianzan los vínculos de pertenencia grupal.

Sobre este tema, es preciso puntualizar que en los últimos años, se ha producido un resurgir de estas prácticas corporales como una experiencia íntima e individual, alejándose de sus funciones de refuerzo grupal, para enmarcarse dentro de un proceso de autoafirmación personal.

⁶⁸ PIÑA MENDOZA, Cupatitzio: *El cuerpo, un campo de batalla. Tecnologías de sometimiento y resistencia en el cuerpo modificado*, México: Universidad Autónoma metropolitana Azcapotzalco, 2004.

⁶⁹ MAFFESOLI, Michel: *El tiempo de las tribus*, Barcelona: Edit. Icaria, 1990.

Pensamos que esta subjetivación del lenguaje corporal en las sociedades urbanas tiene que ver con las transformaciones de la sociedad y del mundo actual, en los que la conformación de la identidad no se lleva a cabo por la pertenencia a grupos diferenciadores, sino que se adquiere a partir de desarrollar capacidades de adaptación y mutación según las circunstancias de la vida y de las relaciones con el entorno.

A lo largo de este recorrido por la huella del primitivismo en el arte occidental, constatamos que a pesar de los miles de años se distancia entre el arte primitivo, el arte prehistórico y el arte contemporáneo, se mantiene una misma necesidad del ser humano por expresar lo más simple y elemental de la existencia, así como de integrar el acto creativo en la propia vida.

Esta afinidad con los anhelos del hombre primitivo la encontramos también en la obra del artista Miquel Barceló, considerado como uno de los creadores más relevantes del arte contemporáneo a nivel mundial.

Nacido en Mallorca en 1957, Barceló comenzó su trayectoria influenciado por el mar Mediterráneo, su entorno y estilo de vida, logrando piezas únicas en las que la naturaleza y el hombre convergen hacia el mismo universo ancestral. Durante sus viajes de juventud a París, este artista tomó contacto con las obras de Paul Klee, Jean Dubuffet y los trabajos del Art Brut, generando un profundo impacto en sus modos de creación. A partir de ese momento, la experimentación con materiales de desecho, en muchos casos orgánicos, y las posibilidades de transformación de la materia, pasaron a ser fundamentales en su producción artística.

De la corriente artística catalana de los años cincuenta, concretamente del grupo *Dau al Set* (Tàpies, Cuixart y Tharrats), Barceló retomó la conexión con lo terrenal, encontrando en la materia orgánica (carne, vegetales y minerales), un medio figurativo con el que expresar el ciclo de la vida y de la muerte de la materia.

Otra importante influencia en el arte de Miquel Barceló ha sido el primitivismo, como elemento originario, primitivo y salvaje, fruto de sus estancias en Mali y en el río Níger.

Alejado de la modernidad occidental, Barceló se ha sumergido en la tradición sincretista y animista del arte africano, en el asfixiante calor de sus desiertos y en el ritmo de sus gentes, adoptando una forma de vida que le permite gozar del contacto con la tierra y que le remite al mundo salvaje, sucio y feliz de su infancia.

El país *Dogón*, donde Barceló pasa largas estancias, se revela como un mundo perdido, por estar situado al lado de un gran acantilado de más de 300 metros de altura. Gracias a esta barrera natural, los pobladores de esta región vivieron durante mucho tiempo aislados de todo, inmersos en sus ritos y en sus originales creencias sobre el cosmos.

Ya en 1946, el antropólogo francés Marcel Griaule (1898-1956), se sintió atraído hacia las tradiciones y la cultura del pueblo *Dogón*, plasmando en su libro *Dios de agua* algunas de las claves para comprender su mundo espiritual y su particular visión cosmogónica del universo, plasmada en todos y cada uno de los aspectos de la vida de esta tribu.⁷⁰

Para Barceló, África es un gran ejercicio de vida, en donde se encuentra así mismo. Muchos de sus cuadros, han sido realizados en el interior de cuevas situadas sobre el acantilado de Bandiagara, entre la sabana y la planicie del río Níger.



BARCELÓ, Miquel: *Dogon I*. Técnica mixta sobre lienzo. 260x360cm.

En estas cavernas, Barceló pintó animales, personas, elementos vegetales o inanimados, al igual que hicieran los ancestrales habitantes de esta zona hace más de 3.000 años. Y si el paso del tiempo, produce un deterioro en la superficie de las obras de Barceló, estas transformaciones producidas por las termitas, el polvo y el viento seco de Mali, se convierten en valiosos intervinientes del resultado final.

⁷⁰ GRIAULE, Marcel: *Dieu d'eau. Entretiens avec Ogotemméli*, París: Editions du Chêne, 1948.

En el año 2004, Miquel Barceló publicó *Cuadernos de África*⁷¹ dejando clara su fascinación por el continente africano. En este libro se recogen pensamientos, bocetos, notas y citas tomadas entre los años 1988 y 2000, en las que el artista reflexiona y se plantea su experiencia y la propia esencia del arte. Acompañando los textos, se incluyen dieciséis reproducciones de algunas de las obras realizadas durante este periodo.



Notas y bocetos del artista en el interior de *Cuadernos de África*.

Miquel Barceló está considerado como uno de los mejores artistas europeos de nuestro tiempo. Ha merecido el reconocimiento internacional con su participación en la Documenta de Kassel (Alemania) en 1982 y en numerosos centros de arte contemporáneo de todo el mundo, como la galería Whitechapel de Londres, el Centro Georges Pompidou de París, el MACBA de Barcelona o el Museo del Louvre de París. En 2003 recibió el premio Príncipe de Asturias de las Artes.



BARCELÓ, Miquel: *Chica joven con falda violeta*, 2008. Acuarela.
Dublin: Irish Museum of Modern Art.

⁷¹ BARCELÓ, Miquel: *Cuadernos de África*, Barcelona: Edit. Galaxia Gutenberg, 2004.

Tras este recorrido por los distintos episodios vinculados al primitivismo, insistimos en la trascendental influencia que el arte primitivo ha ejercido sobre la mayoría de los movimientos artísticos del siglo XX y reconocemos la necesidad de recuperar en el discurso del arte actual, la valoración de las culturas primitivas como un ingrediente inherente a la modernidad artística. Para Estela Ocampo:

Mucho camino ha recorrido el arte contemporáneo desde los comienzos del primitivismo de manos de Gauguin, Picasso o Matisse, y los artistas han pasado de una reelaboración fundamentalmente formal de las obras de arte primitivo a un interés por su significado y su relación con la cultura íntegra. El primitivismo del arte occidental se convierte, muchas veces, en la columna vertebral de la historia del arte contemporáneo y también en la condición de posibilidad de una apreciación estética del arte primitivo.⁷²

Al comienzo de este apartado, hicimos alusión al hecho de que en las últimas décadas se ha producido un avance en el reconocimiento de nuevas iniciativas artísticas que integran a artistas cuyos antepasados fueron calificados como primitivos.

Pero, pudiera parecer que por fin se han superado las barreras entre el centro y las periferias, y que vivimos en un mundo heterogéneo en el que todas las culturas están conectadas a través de un mutuo reconocimiento.

En la práctica, desde Europa o Estados Unidos, aún prevalecen estrategias de poder para seleccionar, clasificar y exponer las producciones artísticas desde juicios o criterios de valor occidentales, lo que condiciona el reconocimiento y la proyección internacional de Arte Africano actual.

Pensamos que estas desigualdades son deudoras de un pasado colonial que se prolonga en nuestro postcolonial presente, condicionando el reconocimiento y la participación tanto de artistas como de especialistas no occidentales en el mundializado campo del arte. En este contexto, nos parece pertinente analizar las complejas relaciones establecidas entre las producciones de los pueblos primitivos y el arte occidental, puesto que su propia conceptualización ha sido fuente de debates aún sin resolver.

⁷² OCAMPO, Estela.: “ Primitivismo y Arte Primitivo”, Madrid: *Nueva Revista*, nº 80, marzo-abril 2002.



2. La apreciación del arte primitivo en el contexto occidental.

A final del siglo XIX, durante el periodo de expansión colonial, el concepto “primitivo” se utilizó como calificación del desarrollo de una cultura en relación a la cultura de la sociedad capitalista. Pero la postura eurocéntrica proyectada hacia lo primitivo, no era tanto hacia el propio término, como hacia la manipulación selectiva y fragmentaria de las culturas no occidentales. De esta forma, se creía que los hombres primitivos carecían de lógica, siendo considerados como seres incivilizados.

Para el sociólogo francés Lucien Lévy-Bruhl (1857-1939), la mentalidad de los hombres primitivos carecía de pensamiento lógico y de moral, por lo que se evidenciaba la necesidad del colonialismo como vía de redención de su estado salvaje e infantiloides. En su libro *La mentalité primitive*⁷³ el citado autor consideró la existencia de dos mentalidades básicas: la occidental y la primitiva, siendo característico de esta última, la concepción mística y emocional del mundo, así como su incapacidad para distinguir lo sobrenatural de la realidad, frente a la experiencia cognoscitiva y la contradicción lógica del hombre occidental.

Cuarenta años más tarde, el antropólogo francés Claude Lévi-Strauss (1829-1902) reaccionaría radicalmente contra esta interpretación, rechazando la idea de que la mentalidad del hombre primitivo fuera simple e infantiloides, y demostrando la complejidad estructural de las formas de pensamiento de las sociedades primitivas.

Para Lévi-Strauss, el pensamiento primitivo estaría más próximo a la percepción y la imaginación, y cercano a la intuición sensible, por lo que se trataría de un modo diferente al pensamiento científico occidental, y en ningún caso perteneciente a una etapa inferior del desarrollo humano.⁷⁴

En relación al contexto colonial, el mismo autor indicó que los subdesarrollos no son originados por su propio hecho, sino que su destrucción directa o indirecta entre los siglos XVI y XIX, hizo posible el desarrollo del mundo occidental, existiendo una relación de complementariedad entre estos dos factores.⁷⁵

⁷³ LÉVY-BRUHL, Lucien: *La mentalité primitive*, Londres: George Allen & Unwin, Ltd., 1923.

⁷⁴ LÉVI-STRAUSS, Claude: *El pensamiento salvaje*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2005.

⁷⁵ LÉVI-STRAUSS, Claude: *Antropología Estructural II*. México: Ed. Siglo, 1976. pp. 319-320.

Desde esta perspectiva, Lévi-Strauss criticaba la ideología evolucionista que justificaba la expansión colonial, apoyaba en la creencia de que la civilización occidental aportaría ventajas a los pueblos situados en niveles más bajos de la escala evolutiva y por tanto necesitaban ser civilizados. Sus aportaciones permitieron constatar que las sociedades primitivas, aún sin conocimiento de la escritura, estaban provistas de una historia y una cultura tan complejas como la occidental, basadas en el plano del parentesco, la religión y las estructuras políticas comunitarias.

A pesar de la distancia de más de un siglo entre el pensamiento de Claude Lévi-Strauss y la situación actual de los países africanos, pensamos que sus ideas aún siguen vigentes, puesto que la ideología neocolonialista confina al continente africano a una posición de subordinación y dependencia externa, como consecuencia de la desestructuración de sus raíces autóctonas y la destrucción de la milenaria cultura africana.

En lo que al campo del arte se refiere, el dominio material e ideal ejercido por los países colonizadores les legitimó para acuñar las categorías de salvaje, bárbaro y primitivo sobre las producciones artísticas no occidentales, siempre en comparación a las obras maestras del arte europeo. Como consecuencia de estas distinciones, se irá construyendo, a lo largo de la Historia del Arte, una jerarquía para distinguir y definir las auténticas obras de arte desde la perspectiva occidental.

El concepto de arte primitivo se había utilizado hasta final del siglo XIX para referirse a las fases incipientes en el desarrollo de la técnica de un estilo, siempre en relación al modelo de imitación naturalista del arte clásico grecorromano y su revitalización en el Renacimiento. De esta forma, al igual que los primitivos flamencos se consideraban en un grado inferior de desarrollo de la técnica que conduce a la perfección del naturalismo ilusionista, también las formas del arte primitivo serían categorizadas como poco evolucionadas y desprovistas de técnica o genialidad.

El historiador italiano Giorgio Vasari (1511-1574) fue uno de los pioneros en formular las ideas sobre la concepción de la naturaleza del arte similar al desarrollo de la naturaleza humana (nacimiento-formulación, madurez-máxima excelencia y vejez-decadencia).

Según Vasary, todos aquellos estilos artísticos que no alcanzaran la perfección naturalista, serían considerados como inmaduros o imperfectos en su grado de evolución.

Esta metáfora biológica aplicada al proceso artístico, ya había sido enunciada por el filósofo Aristóteles (384 a.C - 322 a.C), al extrapolar estos conceptos a la evolución del género teatral de la tragedia griega.⁷⁶

De acuerdo con estas consideraciones, historiadores como Kenneth Clark (1903-1983) y Ernst H. Gombrich (1909-2001), propusieron valorar con el mismo criterio las creaciones artísticas y las culturas o sociedades que las producían. De esta forma, la síntesis formal de las creaciones primitivas serían consideradas como simples, elementales y atrasadas, al igual que las sociedades primitivas. Este paralelismo entre razas inferiores o poco evolucionadas y sus producciones artísticas toscas e inmaduras, servirían de apoyo para justificar la superioridad del consolidado arte europeo basado en el ideal clásico renacentista. No obstante, estas concepciones evolucionistas sobre el arte primitivo, también fueron objeto de numerosas críticas.

Uno de los pensadores pioneros en rechazar las ideas sobre el grado inferior de desarrollo del arte y las culturas primitivas, fue el antropólogo estadounidense de origen alemán Franz Boas (1858-1942).

Sus trabajos en el Museo de Etnografía de Berlín y su aproximación a la cultura de sociedades primitivas durante su participación en expediciones científicas por Canadá y Estados Unidos, le llevaron a centrar su campo de estudio en las lenguas y las culturas de las sociedades indígenas americanas. Según su concepción, cada cultura representaría un desarrollo diferente condicionado por el ambiente social y geográfico, así como por la forma en que ésta utiliza y enriquece los materiales culturales según su propia facultad creadora o como aportación del exterior; por tanto, no tendría sentido hacer distinciones entre culturas superiores e inferiores. Los objetos primitivos sólo podrían ser entendidos en su propio contexto cultural, de forma que al aislarlos de su entorno social, se les vaciaba completamente de su significación original. Así, las distintas culturas deberían estudiarse siempre desde su interior, nunca desde la perspectiva etnocéntrica de un observador situado en una cultura ajena y “superior”.

⁷⁶ VASARI, G. : *Vidas de pintores y escultores y arquitectos ilustres*, Buenos Aires: Edit. El Ateneo, 1945.

En su obra *Arte Primitivo*, publicada por primera vez en 1927, Boas expresó su desacuerdo con el concepto de progreso que había dominado la historia del arte desde la Antigüedad clásica; la idea de que los artistas iban mejorando su técnica en la imitación de la naturaleza y que las imágenes del arte tribal pudieran describirse como el producto de sociedades con facultades limitadas.⁷⁷

Según Boas, la capacidad de imitación o la habilidad representativa dependería de la función de la imagen y de la intencionalidad del artista. Si surgiera la necesidad de crear imágenes miméticas, seguramente, los artistas desarrollarían las habilidades necesarias para crearlas.

Tras realizar numerosas investigaciones sobre el complejísimo sistema de representación practicado por las tribus indígenas del Pacífico noroccidental, el citado antropólogo comentó: “Cuando el artista desea veracidad realista, es perfectamente capaz de conseguirla”, para lo que recurrió al ejemplo de una cabeza tallada por los indios Kwakiutl de Vancouver, cuya finalidad, debido a su perfección mimética, era engañar a los espectadores con la intención de que creyeran que se trataba de la cabeza de un bailarín decapitado. Boas utilizó este ejemplo para demostrar que la habilidad en imitar la realidad dependería sólo de la función que fuera a desempeñar la imagen y que los artistas desarrollarían esa destreza cuando fuera necesario. Estas habilidades por tanto, se adquirirían a base de años de aprendizaje y experimentación y no tendría sentido relacionar la mejora de la destreza manual como resultado de la evolución humana. Cada cultura se desarrollaría como una totalidad en la que la vida económica, la organización social, el arte, la religión y la moral estarían interrelacionados de una forma particular y compleja.

Las ideas relativistas de Boas chocaron con las posturas evolucionistas de su época que defendían una única línea de desarrollo cultural así como la superioridad de la cultura occidental. Con sus aportaciones, Boas enunció los principios básicos de la Antropología moderna: el relativismo cultural y contribuyó a destruir los prejuicios etnocéntricos sobre el arte y las sociedades primitivas.

⁷⁷ BOAS, Franz: *Arte Primitivo*, Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1927.

En cuanto al primitivismo, George Boas junto con el filósofo americano Arthur O. Lovejoy (1853-1962) propusieron dos tipos: el “primitivismo cronológico” referido a la cultura tradicional, antigua o ancestral de los antepasados y el “primitivismo cultural” que remitiría al estado primigenio e incorrupto de la bondad humana al que se refiriera J.J. Rousseau como de “el buen salvaje”.⁷⁸

La valoración de las culturas arcaicas que culminó con la exaltación de “lo primitivo” en el arte de las vanguardias, dio paso a una revolución cultural y a un cambio decisivo de actitudes frente al evolucionismo. Según la teoría antro-po-geográfica de Boas, lo que determinaba las diferencias y el progreso de las sociedades humanas, no era la evolución sino la dialéctica de transmisión y conflicto originada por las migraciones y las mezclas de gentes y culturas. En su libro *The Mind of Primitive Man*, publicado en 1911, el autor ofreció uno de los más completos registros científicos sobre la igualdad racial y cultural del hombre.⁷⁹

En relación con la apreciación del arte primitivo y su influencia en el arte occidental nos parece esencial mencionar las aportaciones del historiador austriaco Ernst. H. Gombrich.

En su libro *La preferencia por lo primitivo: episodios en la historia del gusto y del arte occidentales*,⁸⁰ el autor realiza un exhaustivo análisis sobre las sucesivas manifestaciones de la preferencia por los estilos primitivos en la Historia del Arte en Occidente, centrándose en su evolución e influencia en la génesis de las vanguardias y el primitivismo moderno. A pesar de que a lo largo de este libro, el autor se refiere a “lo primitivo” asociándolo a las formas artísticas complejas del arte clásico, la arquitectura gótica o el arte japonés, también deja clara su postura por la acepción de “lo primitivo” entendido como lo técnicamente poco evolucionado, con formas toscas, elementales, inferiores o poco evolucionadas en relación a los logros de la representación mimética alcanzados por el “gran arte” europeo.

⁷⁸ Para más información sobre el mito del buen salvaje consultar ROUSSEAU, J.J.: *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Amsterdam: Edit. Marc Michel Rey, 1755.

⁷⁹ BOAS, Franz: *The Mind of Primitive Man*. Estados Unidos: Edit. The Macmillan Company, 1911.

⁸⁰ GOMBRICH, Ernst. H. : *La preferencia por lo primitivo: episodios en la historia del gusto y del arte occidentales*, Madrid: Debate, 2003.

Por tanto, para Gombrich, el criterio del progreso técnico era determinante para considerar el grado de evolución de las artes.⁸¹

Desde esta perspectiva, los intentos de algunos artistas por retornar a la simplicidad y pureza de las formas primitivas, suponían un retroceso a un estadio anterior en el progreso artístico.

Otro de los aspectos fundamentales que Gombrich examinó en su libro *La preferencia por lo primitivo*, es el papel que desempeñó, a finales del siglo XIX, la fascinación hacia las formas del arte primitivo en el proceso de emancipación de los valores formales por los artistas de las primeras vanguardias. Pero resulta llamativo que acompañando a este exhaustivo análisis, Gombrich no hiciera referencia al cambio sobre la noción de “lo primitivo” como consecuencia de la expansión de los imperios coloniales, ni tampoco sobre las extensas investigaciones antropológicas y filosóficas que surgieron a lo largo del siglo XX en torno a los sistemas culturales y al arte de los pueblos no occidentales.⁸²

Durante este periodo, el término “primitivo” fue empleado para designar a las sociedades y culturas menos civilizadas y desarrolladas que la europea, sin tener en cuenta su significado o las concepciones de la vida que encarnaban. Quedaba claro que tras el empleo de este término subyacían intereses económicos y políticos, así como connotaciones éticas cargadas de prejuicios etnocéntricos.

Gombrich relacionó la noción de primitivismo con la idea del anteriormente citado Giorgio Vasari fundamentada en la creencia de que los estilos artísticos evolucionan siguiendo un progreso orgánico, desde el nacimiento, el crecimiento y madurez y por último, la etapa de decadencia. Vasari aplicó esta metáfora orgánica a la evolución del toscano estilo bizantino hasta el despertar del arte en Cimabue y Giotto, y de ahí a la conquista de la realidad por Masaccio en el Quattrocento, y finalmente, el ideal de belleza alcanzado por Rafael.⁸³

⁸¹ Gombrich tomó como pauta las observaciones del autor romano Cicerón, según las cuales el progreso artístico debía ser concebido desde un punto de vista instrumental, según la evolución técnica a lo largo del tiempo con la finalidad de alcanzar la belleza, la verdad y la persuasión.

⁸² LLORENS, Núria Llorens: *Qu'est-ce que "le primitif"? Gombrich y La Preferencia por lo primitivo*, Barcelona: Revista Locus Amoenus. Universitat Autònoma de Barcelona, nº 7, 2004.

⁸³ GOMBRICH, Ernst. H.: *The Essential Gombrich*, Londres: Edit. Richard Woodfield., Phaidon, 1996. pp.300-301

En este contexto, el término “primitivo” se aplicó a la primera fase del proceso, considerando a las obras primitivas como elementales y peor resueltas técnicamente que las de etapas posteriores. Como ya explicamos anteriormente, sería a partir del siglo XVIII cuando se produciría un desplazamiento desde los ideales de belleza clásicos a las aspiraciones primitivas, cambiando el curso del arte hacia nociones relacionadas con lo sublime frente a lo bello, y la sustitución de la figura del artista como maestro consumado, hasta el artista capaz de transmitir sentimientos y pasiones. Aparecería, por tanto, una nueva orientación que entenderá el arte como la expresión de lo más íntimo del artista.

El pensamiento del historiador alemán Wilhelm Worringer (1881-1965), fue también decisivo en la apreciación de los valores abstractos y simbólicos del arte primitivo. En su tesis doctoral titulada *Abstraktion und Einfühlung* y publicada en 1908, el autor reflexionó en torno a las diferentes formas de representación, abstracción y naturalismo, como respuesta a determinada voluntad artística. Según Worringer:

[...] Atormentados por la confusa trabazón y el incesante cambio de los fenómenos del mundo exterior, se hallaban dominados por una intensa necesidad de quietud. La posibilidad de dicha que buscaban en el arte no consistía para ellos en adentrarse en las cosas del mundo exterior, en gozarse en ellas a sí mismos, sino en desprender cada cosa individual perteneciente al mundo exterior, de su condición arbitraria y aparente casualidad; en eternizarlo acercándolo a las formas abstractas y en encontrar de esta manera un punto de reposo en la fuga de los fenómenos.⁸⁴

Según esta idea, el arte y la vida estarían indisolublemente unidos, de forma que las creaciones artísticas no serían el fruto de una experiencia estética, sino que deberían ser entendidas como una identificación del yo con el mundo. La expresión del sentimiento de la realidad se llevaría a cabo a través de formas simbólicas y subjetivas, alejadas del mecanismo de mimetismo natural y dictadas por las tensiones anímicas del artista.

Worringer examinó la tendencia a las formas esenciales y abstractas desde el arte prehistórico, egipcio, bizantino, medieval, hasta el arte del siglo XX. Para este autor, el momento del arte puro consistiría en un instinto de autonegación propio de la actitud abstractiva del arte primitivo.

⁸⁴ WORRINGER, William: *Abstracción y Naturaleza*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983. p. 31.

De esta tendencia hacia las formas abstractas, surgiría un nuevo impulso hacia lo trascendental, idea esencial para las nuevas corrientes artísticas de principios del siglo XX, implicadas en la ruptura con las convenciones y en la búsqueda de la expresividad en un arte surgido de sí mismo e inspirado en las obras más tempranas de la humanidad.

Gracias a las aportaciones de artistas, teóricos e historiadores de arte como Worringer, se produjo un cambio hacia la rehabilitación de parcelas de la historia del arte que, durante siglos, habían sido marginadas bajo apelativos como “arte bárbaro”, por no reproducir el modelo natural de acuerdo a los cánones clásicos del arte occidental.

En la década de 1960, con el proceso de emancipación de los países africanos se producirá un cambio de perspectiva alejada del evolucionismo y orientada hacia la valoración y el reconocimiento del arte y las culturas primitivas.

Desde el periodo colonial hasta la consolidación de los nuevos estados africanos, se produjeron importantes cambios que afectaron a la economía, la política y las estructuras sociales. Por un lado, surgieron nuevas clases sociales vinculadas a los gobiernos coloniales y por otro, nuevos partidos políticos nacionalistas con vocación de reafirmar la propia identidad africana. Los nacionalismos africanos se expresarían a partir de un doble marco: sobre la base de la tradición y la historia del propio pueblo como herencia de su identidad nacional, y a través de las coordenadas heredadas de las instituciones y la administración colonial. Pero la aniquilación de la cultura africana, la imposición de idiomas europeos y la privación de la capacidad para concebir un proyecto económico, político y cultural propio dio origen a un estado de dominación que partía de la desposesión de las raíces autóctonas y se fundamentaba en las políticas neoliberales que aniquilaban cualquier intento liberador de la política, la economía y la cultura de los países africanos.

En relación al arte primitivo, se han producido algunas formas de reacción ante este contexto deslegitimador sobre la cultura autóctona de los países no occidentales. A nivel artístico, se han creado museos de arte primitivo alejados del contexto etnográfico, en los que las obras son exhibidas de acuerdo a criterios estéticos y consideración artística. También se han multiplicado las exposiciones de arte africano, australiano u oceánico así como la aparición de nuevos escenarios expositivos donde los artistas de estos países expresan su propia visión sobre el colonialismo, la globalización y sus expectativas de futuro.

Tengamos en cuenta que desde la descolonización hasta la actualidad, ha surgido una nueva categoría de arte cuyas raíces se hunden en la tradición mítica y ritual de las sociedades primitivas pero que son producidas para el mercado del arte contemporáneo. Son obras de arte realizadas por artistas actuales comprometidos con las realidades de su entorno y que participan del proceso de hibridación cultural que caracteriza a la sociedad globalizada actual.

Ante este complejo contexto, resulta comprensible la dificultad para encontrar una denominación neutra para el arte primitivo, dadas sus múltiples imbricaciones con cuestiones políticas, ideológicas, culturales y estéticas.

Para Estela Ocampo, autora de numerosas publicaciones sobre teoría e historia del arte de culturas no europeas, las dificultades en la conceptualización del arte primitivo tienen su origen a principios de siglo XX, con el descubrimiento de los objetos primitivos por los artistas de las primeras vanguardias. Según la autora, la recepción de estos objetos que no pertenecían a la matriz occidental, introducidos en contextos ajenos a la cultura y a la sociedad donde fueron creados, condicionó el doble papel que asumieron en la génesis de la modernidad en el arte occidental; por un lado inspiraron nuevas exploraciones artísticas a partir de las formas sintetizadas y abstractas de los objetos primitivos y por otro, sirvieron de catalizador para la ruptura con la tradición clásico-renacentista del arte europeo.

Este sería el comienzo de una nueva tendencia que entendería el arte como experimentación de la forma al margen de la imitación de la realidad. De esta forma, los objetos que en su origen fueron creados con una finalidad ritual y una función simbólica e instrumental indisolubles con su forma, pasaron a ser incluidos en museos, exposiciones o colecciones privadas donde se enfrentaban a una nueva categorización artística desde el punto de vista occidental. Este sería el comienzo de la estetización del arte primitivo y de la reformulación de las ideas acerca de las sociedades primitivas.⁸⁵

⁸⁵ OCAMPO SIQUIER, Estela: “De cómo los objetos rituales de las sociedades primitivas se convirtieron en Arte” en *El fetiche en el museo. Aproximación al Arte Primitivo*, Madrid: Alianza Editorial, 2011. pp 102-106.

Así expresa Ocampo la nueva mirada sobre los objetos de arte primitivo y su trascendencia para las vanguardias del siglo XX:

Para que el llamado Arte primitivo, o sea los objetos- en su mayoría de culto, no lo olvidemos- producidos por los pueblos primitivos formaran parte del acervo de la historia del arte, debía llevarse a cabo un proceso de asepsia, de estetización que dejara fuera todo aquello ajeno a la concepción occidental del arte, uno de cuyos puntales es, sin duda, la autonomía de la forma artística. [...] Sus búsquedas de una pintura pura o de una escultura pura, de la esencia del arte como experimentación de la forma, contribuirían en gran medida a la estetización de lo primitivo.⁸⁶

La citada autora hace referencia a algunas de las distintas acepciones atribuidas al arte primitivo; por ejemplo, para Gauguin, “lo primitivo” abarcaba el arte precolombino, el polinésico, el egipcio o el arte de la India antigua. Posteriormente, el arte primitivo se entendería como el arte tribal africano u oceánico, incluyendo al arte americano.

Entendemos que ante la variedad de culturas, estilos y épocas con “lo primitivo” como nexo común, haya resultado difícil encontrar un ámbito homogéneo para su definición.

En torno a éstas disensiones sobre la conceptualización del arte primitivo, Ocampo plantea los siguientes argumentos:

El arte primitivo, en su absoluta alteridad de los parámetros occidentales, forjados en el clasicismo y retomados desde el Renacimiento, ha planteado un sinnúmero de cuestiones, la mayoría de las cuales está aún sin resolver. La primera de ellas es la denominación misma de estos objetos: “arte primitivo”, “artes lejanas”, “artes primeras”, “artes no occidentales”...todas y cada una de ellas tienen contenidos etnocéntricos. Lo primitivo es aquello inmaduro, no civilizado, tosco; lo “lejano” se mira respecto de quién, ¿respecto de una Europa concebida como centro del mundo?; las “artes primeras”, solución de compromiso que parece neutra, ¿son primeras en qué sentido? Desde luego no en el cronológico, porque se trata de obras pertenecientes en su mayoría a los siglos XVIII, XIX y XX en el caso de Asia, África y Oceanía, que habrían de llamarse desde este punto de vista modernas o contemporáneas. Si son primeras en el mismo sentido en que podríamos llamarlas primitivas, es decir anteriores a la civilización, representada por el camino iniciado con las culturas del mundo antiguo no se ha avanzado gran cosa. Probablemente lo más razonable sea, como decía Lévi Strauss, utilizar la denominación primitivo, quitándole los contenidos etnocéntricos y despectivos, en el camino de conseguir, en algún momento, que se convierta en una denominación neutra.⁸⁷

⁸⁶ OCAMPO, Estela: “ Primitivismo y Arte Primitivo”, Madrid: *Nueva Revista*, n° 80, marzo-abril 2002. pp. 2-3.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 4.

Según lo anteriormente expresado, pensamos que la definición de arte primitivo debería acerse desde criterios objetivos y universales, alejados de contenidos evolucionistas o etnocéntricos y centrarse, no tanto en los términos utilizados como en los prejuicios que los traducen; las denominaciones utilizadas sobre “lo primitivo” no sólo han denotado una infravaloración hacia la calidad artística de estos objetos, sino también van dirigidas hacia las sociedades primitivas, según pautas comparativas respecto de la sociedad occidental.

En el libro *El fetiche en el museo*,⁸⁸ Ocampo ofrece un interesante análisis sobre este tema, aportando un dato esencial para comprender las características del arte y la cultura primitiva, la ausencia de escritura. Según la autora, el hecho de que las sociedades carezcan de escritura, condicionaría la presencia de otro tipo de comunicación: la oralidad como vía de transmisión de relatos míticos, así como la necesidad del contacto directo entre los miembros de cada comunidad. De esta forma, el arte se convierte en una parte sustancial de la estructura de las sociedades primitivas, puesto que sería la única vía para transmitir, enseñar y conservar los mitos. Además, la consideración del arte como un patrimonio común de un grupo determinado, condicionaría la inexistencia de una línea divisoria entre la producción y la recepción de dichas creaciones, todo lo contrario al monopolio e instrumentalización de los procesos culturales y sociales que caracterizan la coyuntura artística occidental.

En relación a las dificultades para encuadrar el arte primitivo en las categorías del arte occidental, estamos de acuerdo con Estela Ocampo en que el debate surge ante la nueva categorización atribuida a los objetos rituales que antes de la colonización no formaban parte de la historia del arte. Constituidos como objetos estéticos desde la mirada de las vanguardias del siglo XX, fueron despojados de su sentido original, alejados de sus contextos mítico-religiosos y de las funciones rituales para las que fueron creados.

Sobre este tema, Kosme de Barañano, catedrático de metodología de Historia del Arte y autor de numerosas publicaciones sobre Arte y Estética, recuerda que desde la Etnología, durante muchos años se estudiaron los objetos primitivos no tanto como obras de arte, sino como artefactos culturales que servían para informar de las culturas y las formas de vida de las sociedades en que fueron creados. Por tanto, la cuestión principal sería definir primeramente qué se puede considerar Arte, dentro de las habilidades del ser humano.⁸⁹

⁸⁸ OCAMPO SIQUIER, Estela: *El fetiche en el museo. Aproximación al Arte Primitivo*, Madrid: Alianza Editorial, 2011.

⁸⁹ BARAÑANO, Kosme: “Arte africano y artistas” en el catálogo de la exposición: *José de Guimarães: Mundos, Cuerpo y Alma*, La Rioja: Museo Würth, Argoncillo. Del 1 de Mayo de 2008 al 2 de Noviembre de 2008. p. 59.

En relación al Arte Africano, el mismo autor plantea la dificultad para incluir dentro de una misma categoría homogénea a objetos de épocas muy distantes, estilos, iconografías, funciones sociales y fuentes de inspiración diferentes.

Así lo expresó Barañano al referirse a las obras expuestas en el Primer Festival Internacional de Arte Negro celebrado en Dakar en 1966 y que posteriormente se trasladó al Grand Palais de París bajo el título de *L'Art Nègre*:

Ante esta exposición, o ante cualquiera debemos preguntarnos qué consideramos arte de los diversos objetos presentados, de las variadas actividades humanas. En África encontramos multiplicidad de estilos, fuentes de inspiración e iconografías diversas, funciones sociales diferentes, productos rituales y simbólicos, etc. ¿Cómo nos podemos referir como a un todo englobando a categorías de las artes y de las épocas de Tassili (5.000 aC), Nubia Antigua (2000 aC), terracotas del Chad, máscaras de bronce de Ifé (Museos de Nigeria, s. XII-XIV), bronce de excelente pátina de Benin (s. XVI-XVII), máscaras Fang de Gabón, madera de Kuba (s. XIX), o a las obras de la colección de arte tribal africano del artista portugués José de Guimarães?⁹⁰

El mismo autor cita las relevantes aportaciones del antropólogo alemán Leo Frobenius y del historiador Carl Einstein,⁹¹ por su defensa de la independencia de la creación artística africana frente a los prejuicios etnocéntricos y la falta de consideración hacia sus producciones artísticas. Recordemos que Carl Einstein fue quien descubrió el arte africano desde una mirada libre de prejuicios y le confirió la categoría de arte de primer rango.

Con sus escritos, Carl Einstein contribuyó a modificar profundamente la acogida occidental hacia las obras de arte africano.⁹²

⁹⁰ *Ibid.*, p. 59.

⁹¹ En el año 2009 se celebró en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, un simposio internacional sobre el legado de Carl Einstein, coincidiendo con la exposición *Carl Einstein y las vanguardias* (Del 12 de noviembre de 2008 al 6 de febrero 2009). Uno de los objetivos principales fue contextualizar la radicalidad de las propuestas de Carl Einstein con el debate contemporáneo acerca del valor de las prácticas contemporáneas en el mundo globalizado, así como analizar la superposición de objeto, fines y métodos de la historia del arte, la antropología y los estudios culturales en la época actual.

⁹² Para más información sobre este tema consultar EINSTEIN, Carl: *La escultura negra y otros escritos*, Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2002.

En cuanto a la complejidad para encontrar unanimidad en la definición del arte primitivo y la posibilidad de llegar a conclusiones sobre cuál es el lugar que ocupa en la actualidad y su valorización, pensamos que radica en el proceso de descontextualización que le concierne; el desplazamiento de su contexto cultural debido a intereses coloniales que derivó en la ambigüedad para ser considerados como objetos funcionales o estéticos, artísticos o etnográficos ha generado un sin fin de cuestionamientos sobre su capacidad estética, independientemente del carácter funcional que adoptaran en sus culturas originales.

Tras siglos de colonialismo europeo en los que se han aplicado criterios occidentales para igualar todas las culturas a un mismo patrón racionalista, lo que importa en la actualidad es encontrar los caminos que permitan replantear la autonomía cultural y política de las culturas primitivas, y a la vez rescatar sus significados estéticos y comunitarios como un componente esencial de enriquecimiento y comprensión de la actual civilización occidental.

Ante estas reflexiones sobre la valoración del arte y las culturas primitivas, reconocemos nuestra propia necesidad de comprender cuál es la realidad actual de la creación africana tanto a nivel estético, histórico, social y etnológico, así como identificar las causas que han provocado su deslegitimación. Estas cuestiones nos conducen a interrogantes sobre las bases en las que se asienta la cultura occidental, que en su desarrollo actual, atraviesa una profunda crisis interna.

Actualmente, la valoración del Arte Africano Contemporáneo se produce en un contexto de flujos migratorios provenientes del África subsahariana hacia países europeos, conflictos bélicos, situaciones de pobreza generalizada y la reaparición de fuerzas políticas vinculadas a discursos xenófobos.

Ante este panorama, creemos necesario promover los valores de tolerancia y apertura hacia culturas diferentes en un mundo en constante expansión y desarrollo, entendiendo la integración como un importante motor de progreso y cohesión social. Recordando las palabras de Lévi-Strauss:

Todo progreso cultural es función de una coalición entre las culturas.[...] La humanidad se las ve constantemente con dos procesos contradictorios, uno de los cuales tiende a instaurar la unificación, en tanto que el otro se dirige a mantener o restablecer la diversificación. [...]

Es necesario preservar la diversidad de las culturas, pero lo que debe ser salvado es el hecho de la diversidad, no el contenido histórico que cada época le dio, y que ninguna conseguiría prolongar más allá de sí misma. Hay pues que estimular las potencialidades secretas, despertar todas las vocaciones de vivir juntos que la historia conserva.⁹³

⁹³ LÉVI-STRAUSS, Claude: *Antropología estructural. Mito, sociedad, humanidades*, México: Siglo XXI, 1979. pp. 336-339.

La relación entre Europa y África ha estado durante siglos marcada por el colonialismo europeo y sus efectos que se prolongan hasta el día de hoy. Pero a lo largo de los últimos años, se han empezado a difuminar las fronteras políticas y culturales entre África y el resto del mundo, haciendo posible una nueva mirada que reconozca el inmenso potencial cultural de este continente.

En el mundo actual, dominado por el miedo a las diferencias y el conflicto entre civilizaciones, se nos plantea, como un reto esencial, promover la igualdad, la solidaridad y la reconciliación como principios universales, con un objetivo común de hacer renacer un nuevo Humanismo a escala global.

Por esta razón, no queremos limitar nuestro itinerario al arte y la cultura visual occidental, sino que centraremos nuestra investigación en la relación de la modernidad con la producción artística no occidental, concretamente con el Arte Africano Contemporáneo.

Tomaremos como referencia la década de los setenta por tratarse de un momento de cambio crucial en los modos tradicionales de percepción del arte no occidental.

A partir de la emancipación de los países africanos, y tras un periodo de reivindicación de la identidad nacional perdida, comenzarán los primeros síntomas de superación de las barreras ideológicas eurocentristas, dando paso al fin del monopolio occidental y a la implícita aceptación de la pérdida de la propia identidad en beneficio de la pluralidad cultural.⁹⁴

Efectivamente, el afianzamiento de la ideología multicultural y la ruptura de las fronteras entre las culturas del centro y de las periferias supuso un reconocimiento de la otredad en el seno de la posmodernidad.

La exposición *Primitivism in the 20th Century Art* organizada en el año 1984 por William Rubin, intentó mostrar la continuidad y afinidad entre el arte moderno y los valores del arte africano. Se incluyeron más de 200 objetos tribales procedentes de África, América del Norte y del Pacífico frente a 147 obras de arte occidental, marcando las semejanzas formales entre ellas. Pero, a pesar de que esta exposición marcó un cambio radical en el discurso del arte contemporáneo, también fue objeto de severas críticas.

⁹⁴ GUASCH, Anna María: “El Arte Contemporáneo africano en un contexto global” en *El juego africano de lo contemporáneo*, La Coruña: MACUF (Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa), 2008. pp. 130-136.

El crítico de arte estadounidense Thomas McEvilley cuestionó la manera de mostrar el arte primitivo como mero material de inspiración para el arte de las vanguardias europeas, sin reconocer el valor de los objetos inherentes a sus contextos culturales, así como la omisión de las fechas de realización y el nombre de los autores, como si de una cultura muerta se tratara.

Además, esta exposición suscitó ambiguos interrogantes sobre la apropiación estética de las formas artísticas de los pueblos colonizados.

Para James Clifford, profesor de historia y antropología estadounidense y autor de numerosos estudios sobre relaciones interculturales actuales, el hecho de organizar una exposición con la finalidad de demostrar una afinidad esencial entre lo tribal y lo moderno, era el resultado del deseo y el poder incansable del moderno Occidente por recolectar el mundo.⁹⁵ Según Clifford:

Los objetos no occidentales que entusiasmaron a Picasso, Derain y Léger, irrumpieron en el reino del arte oficial de Occidente desde fuera. Fueron rápidamente integrados, reconocidos como obras maestras, acogidos en hogares dentro de un sistema de objetos antropológicos-estéticos. Necesitamos exhibiciones que cuestionen los límites del arte y del mundo del arte, un influjo de artefactos “de afuera” en verdad indigeribles. Las relaciones de fuerza en las que una porción de la humanidad puede seleccionar, valorar y recolectar los productos puros de los otros necesita criticarse y transformarse. Esto no es tarea fácil [...] ⁹⁶

Clifford expresó su desacuerdo con el enfoque eurocentrista de esta exposición al ofrecer una historia de las relaciones entre lo tribal y lo moderno donde se enfatizaba el poder revolucionario del primitivismo modernista europeo, pero en ningún momento se hacía alusión a la modernidad de las artes recientes del Tercer Mundo, siendo tratadas como objetos destinados a ser redimidos y revalorizados por la generosidad del arte moderno occidental.

En la sección “Exploraciones contemporáneas” de la exposición *Primitivism in the 20th Century Art*, se reunieron un conjunto de obras en las que los artistas occidentales aprovecharon la imaginería primitiva para realizar obras con materiales naturales, acciones ritualizadas, intervenciones en el paisaje y actuaciones que enlazaban con el pensamiento, la mitología y la ritualidad de los pueblos primitivos. Estas afinidades se presentaron en la exposición con obras tan diversas como las esculturas orgánicas de Joseph Beuys o los trabajos de Michelle Stuart realizados con tierra de la región Nazca de Perú.

⁹⁵ CLIFFORD, James: “Historias de lo tribal y lo moderno” en *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y Arte en la perspectiva postmoderna*. Barcelona: Gedisa, 1995. p. 235.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 252.

James Clifford también discrepó en esta ocasión con la manera simplista de considerar el espacio autónomo de las obras de las sociedades primitivas, esencialmente ligado al mundo sobrenatural y la vida ritual, bajo la óptica de categorías estéticas occidentales.

Así lo expresó el mismo autor:

La sala final de la exhibición del MOMA, “Exploraciones Contemporáneas”, que pudo haberse usado para reenfocar la historia del modernismo y lo tribal, en vez de eso se esfuerza por encontrar artistas occidentales contemporáneos cuya obra posea un “sentimiento primitivo”. Se estipulan diversos criterios: el uso de materiales toscos o “naturales”, una actitud ritualista, preocupación ecológica, inspiración arqueológica, ciertas técnicas de montaje, una concepción del artista como shamán, o cierta familiaridad con la “mente del hombre primitivo” en su ciencia y mitología. [...] Tales criterios, añadidos a todas las otras cualidades “primitivistas” invocadas en la exhibición y en su catálogo, desentrañan al fin la categoría de lo primitivo, exponiéndola como un conglomerado incoherente de cualidades que en diferentes momentos se han usado para construir una fuente, origen o alter ego que confirma algún nuevo “descubrimiento” en el territorio del sujeto occidental. La exhibición es, en el mejor de los casos, una reseña histórica de un cierto momento de este proceso inexorable.[...].⁹⁷

Con estas reflexiones quedaba claro que la perspectiva desde la cual se organizó esta exposición se limitó a comparar los estilos europeos influenciados por el arte primitivo del pasado, obviando consideraciones relativas a la evolución del propio arte no occidental hasta la actualidad, cuestiones como el mestizaje, el intercambio tecnológico, la emigración y la hibridación cultural en el marco de un mundo cada vez más globalizado.

Tras la citada exposición del MOMA, se dio paso a una nueva etapa en la que sería esencial un nuevo replanteamiento sobre la otredad y la exclusión. A partir de la década de 1980 se abrió un nuevo capítulo donde se favorecería el acercamiento y la comunicación entre culturas diferentes.

Este proceso se haría patente a través de una serie de exposiciones en las que el Arte Africano Contemporáneo ocuparía un mismo plano de reconocimiento y proyección internacional respecto del arte occidental.⁹⁸

⁹⁷ *Ibid.* p. 252.

⁹⁸ Sobre este tema, ofrecemos amplia información en el capítulo quinto de esta tesis. Véase *infra*, 5. Encrucijadas postcoloniales del Arte Africano Contemporáneo. pp. 207-323.

3. Origen y evolución del Arte Africano Contemporáneo.

Como hemos visto en el capítulo anterior, el Arte Africano Contemporáneo es el resultado de un complejo proceso en el que se han ido modificando las estructuras sociales, económicas y culturales del continente africano. En esta profunda transformación, han intervenido numerosos factores vinculados a la propia especificidad histórica, geográfica y cultural de África.

En este capítulo proponemos un análisis sobre el origen y la evolución del Arte Africano Contemporáneo, ofreciendo un recorrido a través de los acontecimientos que han conducido al nacimiento de esta nueva categoría de “contemporáneo” para las creaciones artísticas africanas, así como cuestiones relativas a su introducción en los circuitos del arte internacional.

Las expresiones artísticas africanas se han ido formando a través de un proceso de hibridación constante, donde las confluencias multirraciales, la heterogeneidad cultural y el flujo de diásporas internas y externas han configurado una cartografía extraordinariamente diversa. Pero la definición de Arte Africano Contemporáneo también va unida a un sinfín de debates en torno a la concreción de su contenido, su adscripción temporal, sus fronteras y la identidad de sus creadores.

Intentaremos profundizar en cuestiones como ¿Cuáles son las señas de identidad del Arte Africano Contemporáneo?, ¿Es posible delimitar un umbral entre Tradición, Modernidad y Contemporaneidad en las prácticas artísticas africanas?, ¿Tiene algún sentido referirse a los criterios de autenticidad para identificar al arte africano?

Para darles respuesta nos aproximaremos a los múltiples factores que han intervenido en el mundo de las artes plásticas contemporáneas africanas, donde el pasado y el presente, la tradición y la modernidad confluyen. También prestaremos atención a la presencia de la memoria, los desplazamientos y las identidades múltiples, sin olvidar la importancia de las raíces y las nacionalidades. Todos estos temas están presentes en el Arte Africano Contemporáneo, a través de las obras de artistas que muestran la sabiduría adquirida por el intercambio entre unas culturas y otras, y su traducción plástica en fuerza expresiva, variedad de estilos, técnicas y contenidos.

3.1. El problema de la Autenticidad.

La relación entre Europa y la cultura africana se ha caracterizado, durante muchos años, por innumerables prejuicios derivados de la posición de superioridad europea debido a su condición de potencia colonial. A partir de la colonización, se ejerció un control sobre las expresiones artísticas de “los otros”, asumiendo el derecho a definir las, clasificarlas y valorarlas según juicios estéticos occidentales. Como consecuencia de la dominación colonial, la mayoría de culturas africanas se vieron obligadas a modificar sus códigos tradicionales de expresión artística, incorporando nuevas técnicas, materiales y estilos.

Este proceso de hibridación fue interpretado, desde el discurso occidental, como un indicio de aculturación que daría pie a hacer distinciones entre aquellos objetos escasos de valor estético y los auténticamente africanos, aptos para su exhibición en museos etnográficos o en galerías de arte tribal. Debido a esta posición, desde Occidente se han fabricado ciertos *clichés* sobre las producciones artísticas de otras culturas, en nuestro caso de estudio, “la autenticidad africana” o los rasgos que determinan “la africanidad” tanto de las obras como de sus creadores.

A pesar de que en las últimas décadas, con la independencia de los estados africanos, se ha avanzado en el reconocimiento de las artes contemporáneas no-occidentales y los artistas contemporáneos africanos han tomado conciencia de su individualidad como creadores en el mundo global, aún siguen vigentes ideologías primitivistas que comprometen a los citados artistas a situaciones en las que su autenticidad es cuestionada en función del grado de especificidad africana, exotismo o sensualidad en sus obras. La apreciación de su calidad estética, sigue siendo determinada a través del prisma de la etnicidad o del género, condiciones que, en algunos casos, han sido el pasaporte para poder ser seleccionados en exposiciones específicas sobre Arte Contemporáneo Africano en países occidentales o para poder emerger internacionalmente.

Muchos de los artistas africanos que han conseguido reconocimiento internacional, se han formado en academias de arte al estilo europeo o incluso han completado sus estudios artísticos en Europa o Estados Unidos, a través de programas de intercambio o becas organizadas desde países occidentales.

Dado el carácter híbrido y el mestizaje cultural de esta interacción de experiencias, pudiera pensarse que se ha favorecido la superación de los prejuicios que daban prioridad a la identidad cultural de los artistas frente al universalismo actual; en vez de eso, se han reforzado los estereotipos de “africanidad”, condicionando a los artistas africanos a demostrar sus señas de identidad y sus rasgos de pureza cultural, cuestión que en ningún caso es tomada en cuenta cuando se trata de artistas occidentales.

La definición de la identidad africana crea problemas a los mismos artistas: éstos se encuentran atrapados entre sus tradiciones africanas, de las que la mayoría de ellos tienen un remoto conocimiento, el mercado internacional que impone sus propias reglas de funcionamiento, las técnicas y los métodos occidentales aprendidos y sus ambiciones profesionales. Algunos de ellos quieren a cualquier precio “hacer algo africano”.⁹⁹

El mercado internacional actual, en muchas ocasiones orienta su demanda hacia artistas cuyas producciones demuestren una “autenticidad” o “espontaneidad africana” que no haya sido influenciada por los modelos occidentales. Ahora bien, si pudiera concretarse un rasgo común para todas las producciones africanas, este sería sin duda el mestizaje entre modelos artísticos y culturales tradicionales y aquellos otros introducidos desde Europa durante la etapa de la colonización.

Según el crítico de arte Pierre Gaudibert (1928-2006), una de las tendencias comunes de las distintas producciones artísticas es el “sincretismo artístico” o la “tentativa de simbiosis” entre las tradiciones locales y los elementos occidentales importados.¹⁰⁰

Estamos de acuerdo con Gaudibert en el lugar común de todas las manifestaciones artísticas africanas, su carácter híbrido, debido al contacto entre las tradiciones propias y aquellas otras procedentes de países extranjeros, lo que ha generado una extraordinaria diversidad de técnicas, estilos, temáticas y tendencias diferentes en el arte africano actual.

⁹⁹ CHAVARIBEYRE, Anne: *Regard sur un art non occidental : l'art africain contemporain, 1989-1997*. París: Universidad de Rouen, 1997. Tesis Doctoral.

¹⁰⁰ GAUDIBERT, Pierre: *L'art africain contemporain*, París: Editions Cercle d'art, 1991. pp. 157-158.

3.2. Hacia una nueva categorización artística del Arte Africano como Arte Contemporáneo.

Las nociones que desde países occidentales se han establecido para designar al arte “moderno” (referido a la ruptura con la tradición académica a final del siglo XIX) y al arte “contemporáneo” (referido al arte actual y del pasado reciente), no se ajustan a la experiencia histórica africana, puesto que en África “lo moderno” llegó de la mano de la colonización, y “lo contemporáneo” aparecería en la época postcolonial, caracterizándose, como ya hemos dicho anteriormente, por el mestizaje entre modelos artísticos tradicionales africanos y los importados desde occidente.

Según la especialista en Arte Africano Contemporáneo Sidney Littlefield Kasfir:

El arte africano contemporáneo no apareció simplemente de la nada a finales de la época colonial, pero puede verse así - como una respuesta a los bombardeos por parte de formas culturales ajenas o como un producto puro y simple del colonialismo: “África dirigiendo Occidente”. En realidad, el arte contemporáneo africano se ha construido a través de un proceso de bricolaje sobre la base de estructuras ya existentes y de los escenarios en los que se habían producido los antiguos tipos de arte africano, precoloniales y coloniales. Es, en este sentido estructural, y en los hábitos y actitudes de los artistas hacia el proceso de creación artística, más que en cualquier otro tipo de adhesión a un estilo, a un medio, a una técnica o a unas temáticas en particular, lo que determina que se trate de algo evidentemente africano.[...]. El arte africano contemporáneo es esencialmente postcolonial en términos de fechas, pero al igual que el arte contemporáneo occidental, no podría explicarse ni describirse de manera adecuada fuera a su contexto histórico.¹⁰¹

¹⁰¹ KASFIR, Sidney L.: *Contemporary African Art*, Londres:Thames and Hudson, 1999. pp. 8-1

Texto original: “Contemporary African art did not just appear from nowhere towards the end of the colonial period, but people often see it that way – as a response to bombardment by alien cultural forms or as an outcome of colonialism, pure and simple: Africa “Digesting the West”. But, in reality, contemporary art in Africa has built through a process of *bricolage* upon the already existing structures and scenarios on which the older, precolonial and colonial genres of African art were made. It is in this structural sense, and in the habits and attitudes of artists towards making art, rather than in any adherence to a particular style, médium, technique or thematic range, that it is recognizably <African>. [...]. Thus <contemporary> African art is quintessentially postcolonial in terms of its dates, but [...] it cannot be explained or even described adequately without reference to its historical context.”

Por estas razones, constatamos que resulta arriesgado atribuir una categorización generalista a la inmensa variedad de producciones artísticas del continente africano.¹⁰²

Si a todo esto añadimos la variedad de rasgos culturales (como las más de mil lenguas autóctonas diferentes, más las adquiridas por imposición colonial), las múltiples religiones (como el cristianismo, el Islam y las prácticas animistas, en muchos casos entremezcladas con ritos ortodoxos), además de los profundos cambios sociales y culturales producidos en África desde final del siglo XIX hasta la actualidad, llegamos a la conclusión de que en África se compendia toda la historia de la humanidad: la esclavitud, el desplazamiento forzoso, la negación de las tradiciones, la adaptación a nuevos códigos económicos, sociales, políticos y culturales durante la etapa del colonialismo, sin olvidar las idas y venidas de africanos que no han dejado de buscar un presente y un futuro a través de nuevas experiencias en otros países y continentes.

Por todo lo expuesto anteriormente, pretender que existe una “africanidad” ancestral auténtica e incontaminada de influencias supondría entender que África está fuera de juego en los circuitos que interrelacionan a toda la humanidad. Nada más lejos de la realidad de un continente en mutación constante e inmerso en los canales de circulación intercultural que impone el mundo globalizado actual.¹⁰³

Para Simon Njami, la complejidad histórica de este continente ha sido la causa de la metamorfosis que ha culminado con lo que es hoy el Arte Contemporáneo Africano. Según su criterio se pueden establecer tres periodos cruciales:

1. Un primer periodo directamente marcado por la Teoría de La Negritud.

En esta etapa, la actividad artística pasó a ser un instrumento de propaganda política de los recién estrenados estados independientes. También se consideró el arte como un vehículo necesario en la recuperación de la identidad africana arrebatada durante la etapa colonial.

¹⁰² NUCCI, Francesca: “El mundo del arte contemporáneo en Mauritania: encuentros y desencuentros entre los artistas locales, la sociedad mauritana y las comunidades extranjeras”, Barcelona: Facultad de Geografía e Historia de Barcelona. Departamento de Antropología Social e Historia de América y África, 2013. Tesis doctoral.

¹⁰³ SUBIRÓS, Pep: “Otros mundos, otras miradas” en *BAMAKO '05. Encuentros africanos de la fotografía. Otro Mundo*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona (CCCB), 2005. [Catálogo de exposición]

2. En la década de los 70' surgió un sentimiento de rechazo por parte de los artistas africanos a ser reconocidos por su "africanidad". Simplemente preferían ser considerados como artistas universales, sin etiquetas. En este momento se produjo un conflicto entre "lo local" y "lo global", entre la singularidad africana y la contemporaneidad.
3. Actualmente asistimos a un periodo de "integración". Los artistas africanos entienden que son parte del mundo al margen de su procedencia, por lo que tienen el derecho a expresarse libremente, despojados de prejuicios e imposiciones. La antigua e innata "inspiración africana" se ha transformado hoy en búsqueda y experimentación para establecer un diálogo enriquecedor con el mundo y también para promover el respeto intercultural entre los pueblos.

El resultado de todas estas transformaciones es el estado del Arte Contemporáneo Africano actual. Un arte enraizado en su continente, pero que dialoga con el mundo.

Simon Njami argumenta que tanto por su propia diversidad cultural, como por la cultura absorbida durante los diferentes periodos de su historia, los artistas africanos son seres globales por naturaleza, a lo que añade que África representa la esencia de la contemporaneidad¹⁰⁴

Con todo lo expuesto anteriormente, podemos concluir insistiendo que el plantear cuestiones sobre la autenticidad, lo autóctono o étnico del arte africano es un concepto caduco que no tiene sentido en un continente en constante estado de cambio y transformación, enriquecido por nuevas formas de conocimiento e innovadoras vías de adaptación.

¹⁰⁴ FRAGA, Carlota: Entrevista a Simon Njami. Suplemento *ABCDARCO*, 13/02/06, p.4.

3.3. La presencia de la tradición en el Arte Africano Contemporáneo.

El sentido de “la tradición” es fundamental para entender las prácticas artísticas de cualquier sociedad. Mantener e incorporar en el arte actual la herencia artística del pasado es siempre enriquecedor. Lo tradicional nunca designa un estado de estancamiento cultural, ni mucho menos enmarcado en un periodo histórico concreto, más bien la tradición se suma a un constante impulso dinámico donde fuerzas de cambio y transformación convergen, donde nuevos y sorprendentes contenidos, imágenes, narrativas, técnicas y estilos surgen, precisamente, como fruto de la confrontación y la confluencia entre lo viejo y lo nuevo.

En relación al diálogo entre Tradición y Modernidad, Okwi Enwezor, comisario independiente de exposiciones y crítico de arte, opina que lo que identifica al Arte Africano Contemporáneo es su compromiso con las tradiciones, al margen de las nacionalidades y su implicación con los problemas del mundo actual. Para él, no tiene sentido hablar de si los artistas han nacido y vivido en África o fuera de ella, de si tienen o no influencias del arte tradicional u occidental, se trata más bien de artistas implicados en su contexto actual, sus circunstancias, y ante todo, inmersos en el escenario global en el que vivimos todos. Los artistas contemporáneos africanos abordan en sus obras, temáticas que aluden tanto a su pasado histórico como a su contexto presente, el compromiso, la concienciación y la profundidad en todo aquello que los rodea. Asimilan su pasado, su presente y su futuro con toda la complejidad y la riqueza que ello conlleva. Ellos, al igual que nosotros, ya viven inmersos en las complejas redes de la globalización.¹⁰⁵

Mencionaremos a continuación a algunos artistas cuyas obras reflejan la diversidad de referencias tanto a su herencia tradicional, como a su inmersión plena en las redes del mundo globalizado.

¹⁰⁵ ENWEZOR, Okwui, OKEKE AGULU, Chika: *Contemporary African Art since 1980*, Bolonia: Ed. Damiani, 2009.

Rotimi Fani-Kayode. 1955, Lagos (Nigeria).

En la década de los años 80, el artista anglo-nigeriano Rotimi Fani-Kayode realizó una serie de fotografías en las que tomaba referencias de formas y símbolos de su cultura tradicional y conceptos y estéticas contemporáneos.

En la fotografía titulada *Bronze Head* realizada en 1989, el artista representó el nacimiento de una máscara ancestral yoruba producido entre las nalgas de un varón de raza negra.



KAYODE, R. F. *Bronze Head*, 1989

En este caso, la tradición se remodela entremezclándose con códigos de representación occidental, como la simetría de la imagen y el erotismo.

La obra fotográfica de Fani-Kayode establece lazos narrativos con trasfondos sobre la homosexualidad a través del cuerpo masculino, la hibridación cultural, el desplazamiento y la espiritualidad.



Bodies of experience, 1989.



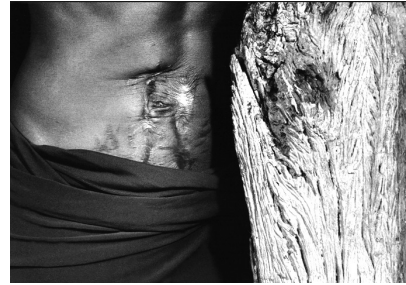
Every moments counts, 1989.

Angèle Etoundi Essamba. Douala (Camerún), 1975.

La fotógrafa germano-camerunesa Angèle Etoundi Essamba explora a través de imágenes fotográficas con códigos contemporáneos, la relación del hombre actual con las tradiciones africanas, a través de un lenguaje simbólico intemporal.



ETOUNDI, A. *Heritage* 1980.



ETOUNDI, A. *L'Abre de la vie*, 1990.

Etoundi Essamba siente la necesidad de expresar, comunicar, hacerse preguntas y protestar a través de sus creaciones. Se trata de fotografías con un lenguaje personal y universal que dialogan sobre la otredad, la identidad, la necesidad de comunicación entre los seres humanos, el orgullo, la fuerza de voluntad, la dualidad entre tradición y modernidad o el misticismo y la realidad.

Oladele Bamgbolle. Odo-Eku (Nigeria), 1963.

El artista nigeriano Oladele Bamgbolle formado en el Reino Unido, articula en sus imágenes en movimiento, narrativas sobre el pasado y el presente, el lugar de origen, la diáspora, la cultura y el exilio.



BAMGBOLLE, O. *Uche Illé Heimat*, 2000. Video Proyección.

Ouattara Watts. Abidjan (Costa de Marfil), 1957. Vive en Nueva York.

La experiencia vital de Ouattara Watts se desarrolla entre África, Europa y Estados Unidos. Su obra refleja este rico mestizaje cultural a través de inmensas pinturas neoexpresionistas donde se juxtaponen elementos de mundos dispares: ideogramas, símbolos religiosos y multiculturales, ecuaciones científicas y abstracciones simbólicas flotantes. En palabras del artista:

Mi visión del mundo no se basa en ningún país o continente, está más allá del lugar geográfico y de lo que vemos en los mapas: mis pinturas se refieren al cosmos.¹⁰⁶



WATTS, O. *Afrobeat*, 2011.



WATTS, O. *Wanted I*, 2008.

Ouattara Watts explora, a través de sus pinturas postmodernas, su identidad multicultural en la sociedad contemporánea, así como los vínculos espirituales que rompen las fronteras entre individuos.

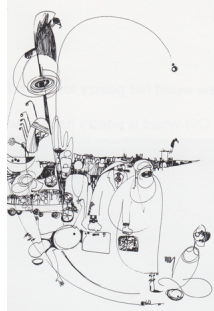
En sus últimos trabajos, Watts continúa integrando signos y símbolos en espacios mágicos e imaginativos, articulados desde un lenguaje personal que traduce su sensibilidad híbrida y espiritual. Sus obras evocan visiones urbanas y ancestrales que indagan sobre la relación entre el individuo y su entorno.

Sus obras han sido expuestas en numerosas galerías de todo el mundo y ha participado en exposiciones internacionales como *la IX Documenta* de Kassel (Alemania), la *Bienal de Venecia* (1993), *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994* en P.S.1 Contemporary Art Center, MoMA de Nueva York (2002), entre otras.

¹⁰⁶ <<http://africanah.org/quattara-watts/>>

Obiora Udechukwu. Onitsha (Nigeria), 1946.

Poeta y artista, Udechukwu fue uno de los principales representantes del llamado *Uli Art*, movimiento artístico surgido en los años 60' en Nigeria, como un intento de recuperación de los símbolos y formas tradicionales de la cultura del pueblo *Ibo* de Nigeria.¹⁰⁷

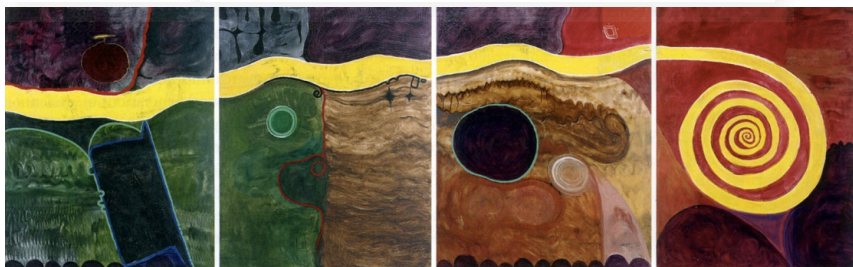


Road to Abulla, 1963



Writing in the sky, 1989.

Con el paso de los años, el estilo de las creaciones de Udechukwu ha evolucionado hacia la abstracción y el arte conceptual. A pesar de que su técnica se ha enriquecido con brillantes colores y nuevas texturas esgrafiadas, el artista continúa incorporando símbolos *Uli* y *Nsibidi* en sus lienzos. La evolución de sus creaciones traduce su voluntad de experimentación y desarrollo continuo.



UDECHUKWU, O. *Our Journey*, 1993. Acrílico sobre lienzo, 200x640 cm.

¹⁰⁷ Par más información sobre Obiora Udechukwu y su participación, junto a otros artistas e intelectuales en los movimientos artísticos comprometidos con la realidad política y social de Nigeria, véase OTTEMBERG, Simon: *The Nsukka Artist and Nigerian Contemporary Art*, Washington: Smithsonian National Museum of African Art And Seattle, University of Washington, 2002.

Odili Donald Odita. Enugu (Nigeria), 1966. Vive en Filadelfia y Nueva York.

Este artista afroamericano, refleja su doble identidad afro-americana en sus obras, en las que fusiona elementos de la modernidad occidental con referencias a la tradición africana.



ODITA, O.D. *Nomad*, 2012. Acrílico sobre lienzo, 229x 203cm.

Los elementos geométricos que Odita introduce en sus obras, ya sea sobre enormes pinturas acrílicas o en instalaciones donde juega con el movimiento zigzagueante de las formas y los colores, recuerdan los motivos textiles tradicionales utilizados en los tapices africanos. Las complejas geometrías entrelazadas con matices contratados sirven de alegoría sobre cuestiones relativas a la raza, la memoria y los problemas actuales de su país de origen, Nigeria. Durante varias décadas, Odita reflexiona sobre los límites del lenguaje artístico, insistiendo en la genealogía de los materiales, las formas y los colores.

Cada elemento de su trabajo, está anclado conceptualmente en complejos significado con imbricaciones culturales e históricas.¹⁰⁸



ODITA, O.D. *Give Me Shelter*. Acrílico sobre pared. 1806x1800x601 cm.

52 Bienal de Venecia, 200

¹⁰⁸ OGUIBE, Olu: "Odili Donald Odita" en *BOMB Magazine*, Nueva York, 26 de Marzo de 2015.

Esther Mahlangu. Middleburg (Sudáfrica), 1935.

Esta artista sudafricana, aún forma parte de la comunidad *Ndebe* al Norte de Pretoria. De la tradición familiar matriarcal, Mahlangu recibió el aprendizaje de la pintura decorativa mural realizada por la tribu *Ndebe*, una de la que aún mantienen vivas sus tradiciones ancestrales. Los murales de Mahlangu, caracterizados por misteriosos símbolos realizados con vibrantes colores y geometrías abstractas, se distribuyen simétricamente en inmensos lienzos, reactualizando los patrones ceremoniales rituales utilizados durante siglos en las regiones del norte de Sudáfrica.

Aunque Mahlangu continúa utilizando el mismo vocabulario artístico que sus antepasados, ha incorporado nuevos materiales como pigmentos industriales adaptados por su resistencia a nuevos soportes, como carrocerías de vehículos, aeronaves o piezas cerámicas, entre otros.



MAHLANGU, E. *Untitled*, 1990.



Diseño para BMW 525i, 1991.

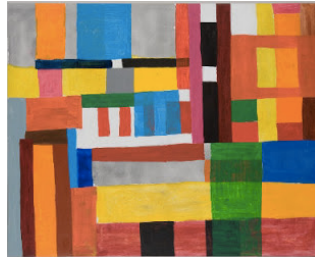
Los originales diseños de Mahlangu han sido expuestos en galerías y museos de todo el mundo y ha participado en importantes exposiciones como: *Les Magiciens de la Terre*, Paris (1989), *Africa Hoy*. Las Palmas de Gran Canaria (1991), *5ª Biennale of Contemporary Art en Lyon*, Francia (1991 y 2005), *Ndebele Images Then and Now*, New York (1997), *Africa Africa*, Tokyo, Japón (1998), *Arte Africana Contemporanea*, Bolonia (2001) y *Contemporary South African Art*, Sudáfrica (2005), entre muchas otras.

Algunas de sus obras también forman parte de importantes colecciones de arte como la colección Contemporary African Art Collection (CAAC) de Jean Pigozzi, BOE Bank de Pretoria (Sudáfrica), Musee de Arts d'Afrique et d'Océanie de Paris, Bothabelo Museum de Sudáfrica, BMW Cars Collection en Alemania, World Bank Collection de Estados Unidos, BHP Billiton Collection de Johannesburgo (Sudáfrica), RE: CM Collection de Cape Town (Sudáfrica) y el Pretoria Art Museum también en Sudáfrica.

Atta Kwami. Accra (Ghana), 1956. Vive en Kumasi (Ghana) y Loughborough (Reino Unido).

Formado en la Escuela Superior de Arte de Kumasi, actualmente es profesor del Departamento de Pintura y Escultura en el KNUST College of Art de Kumasi en Ghana.

En sus obras, Kwami abraza las tradiciones de su país, utilizando composiciones geométricas muy coloridas que evocan los diseños de los textiles *Ashanti* de Ghana, pero también siguiendo la tendencia de las corrientes abstractas norteamericanas y europeas de los años 40 del siglo pasado.

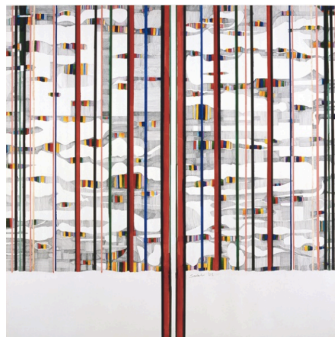


KWAMI, Atta. *Kwahu*, 2010

Sus diseños se caracterizan por coloridas geometrías en las que bandas de colores, líneas y bloques arquitectónicos configuran ritmos paralelos a la musicalidad del jazz y de la música tradicional del norte de Ghana (*Koo Nimo*).

Ibrahim El Salahi. Omdurman (Sudán), 1930.

Este revolucionario artista integra en sus obras un innovador y original lenguaje rico en motivos de diferentes culturas: islámica, africana y occidental. Sus pinturas contemporáneas recogen el sedimento de etapas anteriores, pero adquieren una nueva dimensión simbólica a través de elementos abstractos y espacios geométricos cargados de profunda espiritualidad.



EL SALAHI. *The tree*, 2003.

Obra expuesta en la exposición *Ibrahim El Salahi: A visionary Modernist*, organizada por la Tate Modern de Londres (Del 3 de Julio al 22 de Septiembre de 2013).

Romuald Hazoumé. Porto Novo (Benin), 1962.

Las máscaras del artista beninés Romuald Hazoumé reproducen las formas de las máscaras rituales africanas, sustituyendo su originario sentido mágico y religioso por nuevos significados que conectan con temáticas de la realidad africana actual.

Garrafas de plástico, chancas, peines y todo tipo de desechos industriales configuran formas innovadoras donde convergen las formas y se enriquecen los contenidos con alusiones al presente y al pasado.



Máscara de R. Hazoumé. Máscara *Baulé* de Costa de Marfil.

George Lilanga. Dar es Salaam (Tanzania), 1934-2005.

Este artista proviene de las áridas mesetas de la frontera entre Tanzania y Mozambique, una zona rica en tradiciones de la cultura *Makonde*. En 1980 tomó contacto con la obra del famoso pintor tanzano Eduardo Saidi Tingatinga, de quien asimiló el estilo exuberante y la fantasía de sus dibujos. El universo artístico de Lilanga incorporó las figuras de los espíritus tribales de la cosmogonía de la etnia *Shetani Makonde*, pero reactualizadas en actitudes juguetonas y de aspecto caricaturesco. Tras este arte desenfadado, subyace una aguda crítica social que conecta con el contexto actual.



LILANGA, George. *Dance*, 1987.

Prince Twins Seven Seven. Ogidi (Nigeria), 1944-2011.

Este polifacético artista, desarrolló su talento como cantante, músico, escritor, poeta y pintor. Fue uno de los principales representantes de la Escuela de pintura de Oshogbo, (Nigeria), reconocida por mantener vivas las tradiciones de la cultura *Yoruba*.

El uso de colores brillantes y las formas simbólicas y esquemáticas de animales y deidades en escenas populares, conectaron, en las obras de Twins Seven-Seven, con la cosmología y los mitos de los *Yoruba*, así como con su folklore y rituales religiosos.

En el año 2005, Twins Seven-Seven fue nombrado *Artist for Peace* por la UNESCO, por su contribución a la promoción de iniciativas que reforzaron el diálogo y la comunicación intercultural.



SEVEN SEVEN P.T. *The politician*, 2005.

Nicholas Mukomberanwa. Harare (Zimbawe), 1940-2000.

Mukomberanwa ha sido uno de los escultores africanos reconocidos en todo el mundo por su labor dentro del movimiento escultórico *Shona* de Zimbawe.¹⁰⁹

Realizó esculturas sobre piedras de gran dureza, originarias de su localidad, como el ópalo, el cobalto y la serpentina. Creó personajes y motivos dotados de misteriosa actitud espiritual. Como rasgos característicos de sus esculturas, destaca la síntesis y la abstracción de las formas, así como la gran expresividad al combinar diferentes acabados en las superficies, por la alternancia de texturas lisas con zonas rugosas.



MUKOMBERANWA, N. *Woman preparing snuff*, 1991.

¹⁰⁹ Para más información sobre la escultura *Shona* de Zimbawe véase *Mito y espíritu en la escultura Shona de Zimbabwe*, Segovia: Caja Segovia, 1994. [Catálogo de exposición]

Las creaciones artísticas de todos estos artistas que mantienen y reactualizan sus tradiciones han surgido de la reflexión sobre la memoria, las identidades cruzadas, la adaptación y el valor de la recuperación del bagaje cultural de los pueblos. Son obras que despliegan, a través de imágenes y objetos, narrativas contemporáneas sustentadas por fantasías e historias que enlazan diferentes tiempos y culturas.

Pep Subirós, ensayista y comisario independiente de exposiciones, argumenta al respecto:

En la obra de estos artistas, los orígenes y las raíces son integradas, reinterpretadas y trascendidas en formas que elaboran emociones y aspiraciones de carácter universal.¹¹⁰

Para Okwui Enwezor, comisario y crítico de arte, la tradición denota el flujo continuo del cambio, la transformación y la continuidad que anima y enriquece el bagaje artístico de los artistas africanos actuales. El arte africano contemporáneo se ha de entender, conociendo su valioso pasado, pero en continua proyección hacia el futuro. Lo ideal sería poder imaginar una historia del arte en la que África y Occidente (al igual que las demás culturas), pudieran dialogar e interactuar enriqueciéndose unas a otras.¹¹¹

Para terminar insistimos en afirmar que los artistas africanos mencionados enfatizan la continuidad en las formas y modelos tradicionales en sus obras, como una manera de legitimar el presente. Atrás quedaron las valoraciones eurocentristas que desdeñaban la evolución experimentada por los artistas africanos y sus creaciones artísticas. En vez de eso, entendemos que los artistas contemporáneos que reelaboran sus raíces tradicionales, exploran y juegan con los signos, las materias, las formas y los significados, desenmascarando viejos mitos de perennidad y proyectándose hacia el futuro con aspiraciones universales.

¹¹⁰ SUBIRÓS, Pep: *África, el artista y la ciudad*. Del 29 de Mayo al 11 de Septiembre de 2001. Barcelona: Diputación de Barcelona, p. 66. [Catálogo de Exposición].

¹¹¹ ENWEZOR, Okwui: "Setting the Stage: From Postcolonial Utopia to Postcolonial Realism." <<https://ifacontemporary.wordpress.com/2012/02/29/varnedoe-lecture-1-the-question-of-contemporary-african-art/>> [consulta 20-4-2017]

3.4. Herencia y Modernidad en el Arte Africano Contemporáneo.

La variedad cultural y geográfica de África es inmensa si nos referimos a sus creaciones artísticas. Pensemos que muchas regiones africanas establecieron contacto con otras culturas desde hace más de 2.000 años: intercambios comerciales, florecimiento de cultos y alianzas económicas o políticas, conflictos étnicos o religiosos que determinaron modificaciones y cambios constantes en las tradiciones artísticas. Pero quizás, el cambio más relevante se produjo con la influencia europea durante el periodo colonial. Desde la sustitución de la figura del artista rural, de raíces religiosas o comunitarias, hasta el modo de reemplazar los significados y la imbricación de las obras primitivas africanas conectadas a sus creencias religiosas por nuevos valores estéticos a semejanza de las culturas europeas. Sin olvidar el surgimiento de talleres artísticos donde se instruía a las élites según modelos estéticos occidentales.

A finales del s. XIX tras el reparto del continente europeo por potencias europeas, los habitantes de los países africanos fueron sometidos por intereses económicos políticos y religiosos de los colonizadores, lo que ocasionó grandes trastornos en sus instituciones tradicionales, los gobiernos, la organización social y las actividades artísticas y religiosas de las poblaciones autóctonas.

A nivel artístico, la llegada del colonialismo supuso la introducción de nuevos modelos artísticos importados de Europa, así como nuevos materiales, técnicas y estilos. Este proceso de cambio, fue acompañado de una falta de reconocimiento y valoración de las tradiciones plásticas africanas por parte del colonizador, siendo consideradas como estáticas, intemporales y sin evolucionar. Nada más lejos de la realidad, puesto que en África, durante varios siglos antes de la llegada de los colonizadores europeos, ya se venían estableciendo contactos y alianzas entre comunidades, estados y reinos diferentes, lo que provocaría la aparición de nuevas rutas comerciales, mercados e intercambios de bienes, lenguas y manifestaciones culturales.¹¹²

¹¹² Véase *supra* apartado 1.1. pp. 38-41

Volviendo al periodo colonial, la incorporación de patrones culturales europeos fue interpretado desde una visión occidental, como el comienzo de un periodo de “aculturación”, entendiéndose que se irían perdiendo progresivamente las costumbres, los valores religiosos, las lenguas y las tradiciones artísticas propias del continente africano.

Asimismo, desde el discurso colonial, se establecieron diferentes jerarquías para las creaciones artísticas africanas:

- a) Se consideraron obras de Arte a aquellas creaciones que por su originalidad podían interesar para ser expuestas en museos y ser comercializadas en los mercados artísticos occidentales.
- b) Se incluyeron en la categoría de cultura a aquellas producciones colectivas tradicionales (artesanía) que pudieran interesar a los museos etnográficos. Los objetos artesanales como la alfarería, la cestería y los tejidos fueron confinados al ámbito de lo doméstico.
- c) No fueron incluidas en ninguna de las dos categorías anteriores aquellos objetos producidos con finalidad comercial, como copias, réplicas o falsificaciones de obras originales.¹¹³

En la línea de adoctrinar al modo occidental a los pueblos colonizados, en la década de 1920 se crearon, talleres y academias de formación artística dirigidas por europeos. En todos ellos se impartían enseñanzas artísticas basadas en modelos académicos y patrones estéticos europeos. Entre los talleres más destacados cabe señalar los creados por Charles Combes en Costa de Marfil, las escuelas congoleñas de Poto Poto, Leopoldville y Elisabethville, y en el área anglófona, las academias de Kenneth Murria en Nigeria, la de Margareth Tromwell en Uganda o la de Susana Wenger y Uli Beir en Oshogbo, Nigeria. Estas escuelas y talleres jugaron un papel determinante para la promoción de los primeros artistas africanos en el extranjero.

Muchos de estos artistas, tuvieron la oportunidad de terminar sus estudios y desarrollar su actividad artística en países europeos, formando parte de exposiciones internacionales en Europa y Estados Unidos.

¹¹³ CLIFFORD, J., *op. cit.*

Algunos de estos creadores, retornaron a sus países de origen, dedicándose a difundir los conocimientos adquiridos en el extranjero. La mayoría de las escuelas y talleres abiertos en este periodo estuvieron dirigidos por esta generación de artistas que habían aprendido las técnicas y los estilos occidentales.

De esta forma, el arte africano moderno comenzaría su andadura de la mano de artistas como Abogoundé, Kamteu, Zlan y Lubaki, cuyas obras fueron expuestas en la exposición “El tiempo de África” en el año 2001.¹¹⁴

Los artistas salientes de estas escuelas de formación artística, dotados de criterios estéticos occidentales y residentes en las ciudades, desplazarían poco a poco la figura del artista rural, de raíces religiosas y sociales. Comenzaría por tanto una nueva etapa encaminada a introducir en la Modernidad artística a las nuevas generaciones de artistas africanos. Todos ellos irían adentrándose progresivamente en el arte contemporáneo arrastrando sus tradiciones precoloniales, influidos por el aprendizaje durante el periodo colonial, el acceso a la independencia y su posterior inmersión en el mundo globalizado.

En la década de los 60, con la recién estrenada independencia en muchos países africanos, como Senegal, Nigeria, Sudáfrica o Sudán, surgieron nuevas corrientes artísticas en un intento de recuperar la identidad nacional perdida y la cultura del pueblo africano, tanto en las artes, la música, la literatura, el teatro, etc.

Todos los países africanos, a pesar de sus diferentes tradiciones e historia, sintieron la necesidad de reinventar sus identidades culturales. Pero con el inconveniente de que en muchos países esta “identidad nacional” era impuesta desde las recién estrenadas instituciones gubernamentales generando una brecha entre las versiones oficiales y no oficiales de la cultura nacional.

En este contexto en el que la cultura era una pieza fundamental del engranaje estatal y social, Leopold Senghor, presidente de Senegal, propuso una formación artística de corte occidentalizado que supondría la creación de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Dakar.

La Escuela de Dakar se caracterizó por fusionar el lenguaje formal del modernismo europeo, los valores de la Negritud y una lectura revisionista del arte tradicional africano. Pero algunos artistas querían ir más allá de la visión gubernamental que limitaba su creatividad y perpetuaba una visión similar a la del colonialismo, por concebir el arte africano como intuitivo y anti-irracional.

¹¹⁴ Véase *infra*, apartado 5. 1. p. 227

Fue entonces cuando eclosionó el *Laboratoire Agit-Art*, como un espacio de experimentación artística que pretendía agitar el discurso cultural oficial y expandir su actividad artística al margen de las convenciones formales de la Escuela de Dakar.

Sus miembros experimentaban con el arte conceptual, conectando con la estética performativa del anti-arte de Occidente. Su estilo se aproximaba a la vanguardia y buscaban la evasión respecto de la cultura predominante para poder aportar de más autonomía al proceso de creación.

Una de las figuras más importantes del escenario artístico en Senegal fue el artista senegalés Issa Samb, a la vez activista y teórico del grupo *Agit-Art*. En 1974, junto con el cineasta Djibril Diop Mambety y un grupo de artistas, escritores, músicos, actores y cineastas, fundaron el *Laboratorio Agit-Art*.

Issa Samb realizó collages donde usaba *objects trouvés* con dibujos y caligrafías en combinación de formas figurativas y abstractas. En sus obras recicló simbologías, emblemas culturales y objetos encontrados, pero no se concentraba en el aspecto industrial de los desechos, sino en su origen político y su uso ideológico.

Su rechazo hacia la Escuela Nacional de las Artes de Dakar, creada por Senghor, no era sólo formal, sino que asumía la “modernidad” de un modo diferente. Issa Samb entendía el arte no como un conjunto de esquemas a repetir, sino como una tendencia que reconocía las posibilidades de incidencia social y política del objeto artístico. Según este criterio, el *Laboratoire Agit-Art* desarrolló un modo de trabajo basado en la experimentación con procesos y materiales efímeros en lugar de buscar la permanencia de sus creaciones.

Además, la participación del público era fundamental para el trabajo del grupo. Hoy en día muchos de los primeros miembros del *Laboratoire Agit-Art* han fallecido, pero el espíritu de grupo persiste, materializado en toda la obra de Samb. Desde el momento de la creación del *Laboratorio Agit-Art*, Issa Samb ha producido creaciones artísticas que además de su carácter vanguardista, (performances, instalaciones, etc.) conjugan el arraigo por las tradiciones africanas. Todas sus obras han sido proyectadas como una vía para apoyar las luchas de los débiles y desfavorecidos.

En sus instalaciones, los signos de la vida cotidiana se han transformado en altares de reflexión sobre la historia y la exploración del alma a través de objetos encontrados, cargados de simbolismo ideológico.

Siguiendo el ejemplo de *Agit-Art*, en 1990 emergió un movimiento de jóvenes artistas senegaleses llamados *Sét-Sétal* o *Wolof* que erigieron esculturas y murales en las calles de Dakar con temas relacionados con problemas sociales: el SIDA, el medioambiente, la violencia, etc.¹¹⁵

En la misma línea de activismo social, a partir de 1985 surgieron en Sudáfrica grupos de artistas que desarrollaron actividades estético-políticas con la finalidad de denunciar las injusticias sociales en su país. Estos grupos de jóvenes se organizaron para recoger la basura de las calles, limpiar los espacios abiertos y convertirlos en parques donde sembraron árboles, pintaron murales y colocaron esculturas realizadas con objetos recuperados de la basura.

A estos parques se les llamó “Parques de la Paz”. En poco tiempo fueron destruidos por la policía argumentando que esos lugares eran utilizados para esconder armas. De ese modo, la basura que había sido convertida en “objeto cultural contestatario”, volvió a los basureros, cumpliendo su irónico destino.

Todos estos movimientos jugaron un papel decisivo para el arte y la sociedad de sus respectivos países, pues fueron capaces de tender un puente entre la estética y el activismo social. Hicieron un arte popular, en el sentido de haber sido realizado por gente de la calle, pero también se trataba de un arte intelectual con una gran carga de reivindicación política.

En ese mismo periodo, en Nigeria surgieron grupos de intelectuales empeñados en la creación de una nueva cultura que fusionara las tradiciones africanas con las aportaciones resultantes del contacto con lo europeo. Uno de estos grupos fue el *Mbari Club*, formado por intelectuales y artistas de Nigeria y del extranjero, interesados en promover la nueva cultura del pueblo nigeriano a través de performances, exposiciones y talleres. Uno de sus impulsores fue Wole Soyinka, un intelectual admirador de La Bauhaus que había estudiado en UK.

En el país Yoruba, concretamente en Ibadan, una zona de gran tradición ritual por estar situada al lado del río Oshun y de grutas sagradas, se creó en 1961 el centro artístico *Mbari-Mbayo* al que acudieron jóvenes y desempleados de la comunidad yoruba sin formación académica. Desarrollaron un nuevo estilo artístico en conexión con imágenes de su tradición y sin influencias externas, convencidos de estar creando una nueva cultura nacional a través del filtro de la sensibilidad yoruba.

¹¹⁵ Para más información sobre los movimientos artísticos surgidos en países africanos tras la independencia véase ENWEZOR Okwui & OKEKE-AGULU Chika: “Frames of reference: Between Postcolonial Utopia and Postcolonial Realism” en *Contemporary African Art since 1980*, Bolonia: Damiani Editore, 2009. pp. 18-19.

Más tarde, intelectuales nigerianos formados en el extranjero, se involucraron en impulsar esta escuela. Incorporaron a artistas extranjeros en los talleres con la intención de enriquecer el estilo local. El pintor mozambiqueño Valente Malangatana¹¹⁶, fue uno de los artistas que se volcaron en participar en estos talleres como un estímulo para su propio trabajo. Pero estas incorporaciones fueron criticadas por intelectuales *Yoruba*, argumentando que contaminaban la originalidad de sus prácticas con influencias extranjeras.

En la década de 1970 se desarrolló otro grupo de artistas formados en la Universidad de Nigeria, concretamente en Nsukka, el llamado *Nsukka Group*. Al igual que los grupos Mbari Club y los alumnos de la Escuela de Dakar, estaban integrados por jóvenes con formación académica moderna, pero también con un rico bagaje cultural de identidades étnicas propias.

Una de las figuras centrales de este grupo fue el artista Uche Okeke, quien estaba en contra de la imitación de los modelos europeos, pero que apoyaba la idea de un arte nuevo que fusionara “lo pasado y lo nuevo” como reflejo de la nueva sociedad africana.

En 1960, Okeke, redactó el manifiesto *Natural Synthesis*¹¹⁷ en el que aludía a la descolonización de las artes, no como un proceso de aniquilación de la estética occidental, sino más bien como una readaptación estética e ideológica que implicara tanto la recuperación de las tradiciones de cada país como la incorporación de nuevas influencias que enriquecieran la creación africana.

Okeke tuvo ocasión de institucionalizar sus ideas progresistas sobre la nueva estética postcolonial formando el grupo *Uli*, pionero e influyente culturalmente en Nigeria.

Este movimiento artístico basó su creatividad en la recuperación de las formas tradicionales del pueblo *Igbo*, al norte de Nigeria, como los símbolos lineales y abstractos, la pintura mural o el bajorrelieve que se integrarían en a los que se nuevas incorporaciones técnicas y estilísticas.

¹¹⁶ Valente Malangatana fue un reconocido pintor, escultor poeta y músico nacido en Matalana (Mozambique) en 1936, que dedicó su vida luchar contra la injusticia, la guerra y la pobreza. Para más información véase SPRING, Chris: ANGAZA AFRIKA. ÁFRICAN ART NOW, Londres: Laurence King Publishing, 2008.

¹¹⁷ *Seven Stories about Modern Art in Africa*, Londres: Whitechapel Art Gallery, pp. 208-9.

En 1980, el grupo *Aka Circle of Artist* de Nigeria (AKA) también promovió la idea de ampliar el riquísimo espectro de manifestaciones y técnicas tradicionales con nuevas técnicas e estilos. Este colectivo contó con la participación de artistas de talla de Obiora Udechukwu (Nigeria) y de El Anatsui (Ghana).

También en Sudán, surgió el grupo artístico *Cristallist*, que siguiendo la misma línea que AKA desarrolló una nueva visión de la Modernidad, entendida como la confluencia entre la estética moderna occidental y las tradiciones propias de su país.

Así, a partir de la década de los ochenta, la mayoría de los artistas africanos fueron adentrándose progresivamente en el Arte Contemporáneo, llevando consigo un complejo entramado de identidades adquiridas por su herencia tradicional, su experiencia en la etapa colonial y la apertura al mundo globalizado. Los artistas africanos dejaban atrás su necesidad de representar su nacionalidad o de aludir a su identidad postcolonial. A partir de entonces, se reconocerían como individuos que formaban parte de una comunidad global.

El filósofo y experto en cultura africana Valentin Yves-Mudimbe manifiesta, en relación a este tema, que los artistas modernos, retomen las tradiciones o no, reflejan las nuevas formas de vida y evalúan las herramientas, los medios y fines del arte en el seno de un contexto social transformado por el colonialismo, por las corrientes más recientes, influencias y modas, que llegan del exterior.¹¹⁸

Pero detrás de la utopía y el idealismo de estos artistas e intelectuales africanos en la década de los 60 ante una nueva era de libertad, prevalecía el control de las potencias coloniales sobre los países emancipados al haber formado a clases dirigentes a su medida a través de las cuales seguirían dirigiendo el destino de estos países.

¹¹⁸ MUDIMBE, V. Y. “Reprendre. Enonciations et stratégies dans les arts africains contemporains” en Quaghebern & Van Balberghe (dirs), *Papier blanc, encre noire*, Bruxelles: Ed. Labor, 1992.

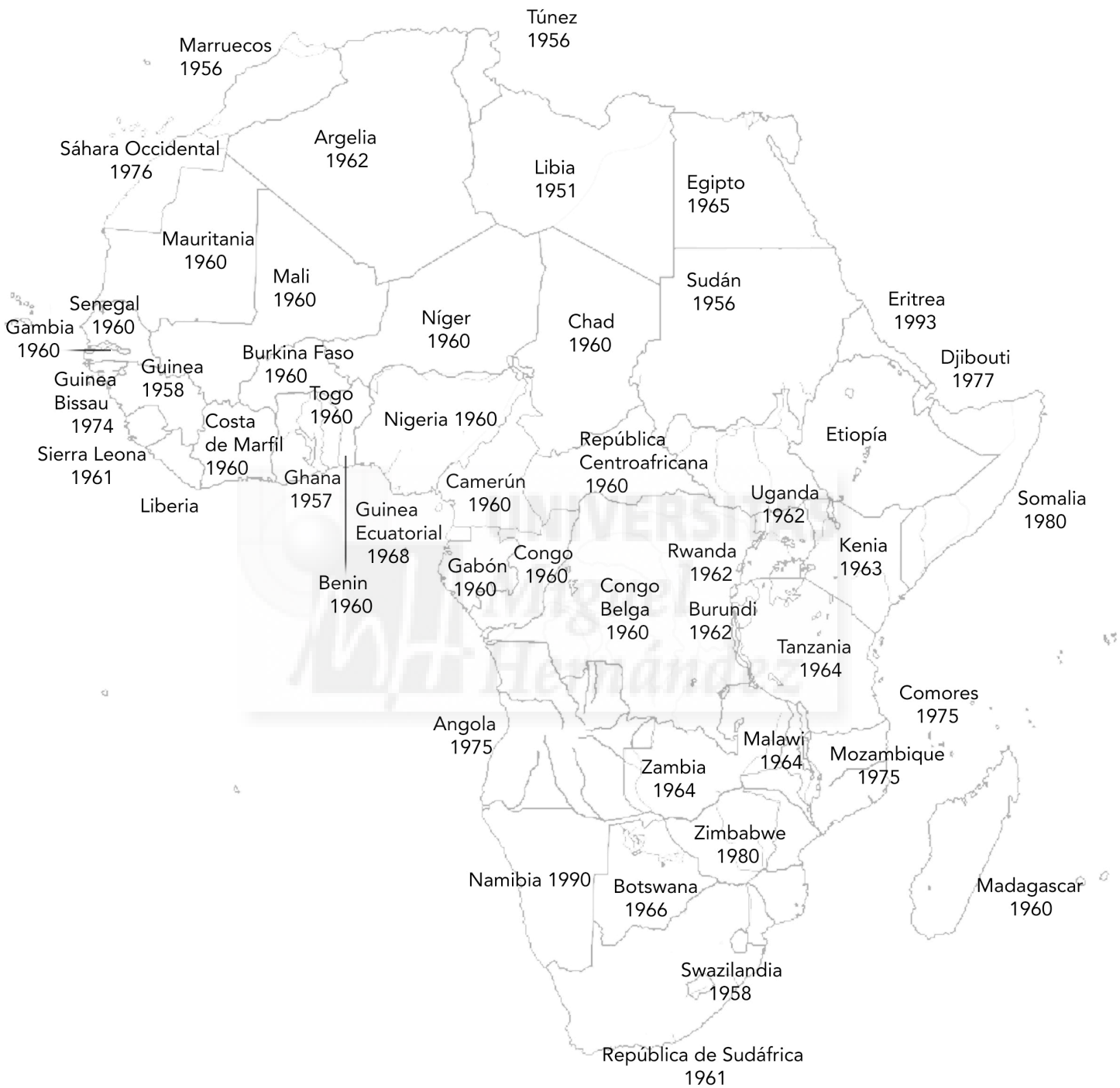
El reparto colonial de África



Posesiones europeas

- | | |
|--|---|
| Independientes | Alemanas |
| Inglesas | Italianas |
| Francesas | Españolas |
| Belgas | Portuguesas |

Descolonización de África



Las profundas crisis económicas producidas entre 1970 y 1980, la generalización de los conflictos políticos y sociales, las guerras civiles, la corrupción de las élites africanas y la miseria de la población provocó en los intelectuales y artistas una reacción de escepticismo y crítica sobre la manipulación sobre los sentimientos y la simbología de la descolonización.

Si a todo esto añadimos las políticas neoliberales occidentales, el progresivo endeudamiento y el aumento de dependencia económica respecto de países extranjeros, entenderemos que en el ámbito artístico surgiera una importante tendencia crítica sobre la corrupción de los gobiernos postcoloniales y los abusos de poder internos y externos.

Artistas como Obiora Udechuckwu, Tayo Adenaike, Ibrahim El Salahi, Iba Ndiaye, Rachid Koraichi y Cheri Samba, entre otros, reflejaron en sus obras durísimas críticas sobre la degradación y la corrupción política africana.

A continuación, haremos un breve recorrido por la obra de algunos de estos artistas implicados en denunciar las injusticias sociales, la corrupción y los abusos de poder que sufrieron los africanos tras la emancipación.

Obiora Udechuckwu. Onitsha (Nigeria), 1946.

Formado en la Universidad de Nsukka y miembro del *Nsukka Group*, fue uno de los pintores que se implicó en reflejar en sus obras la tragedia de la guerra civil de su país y los horrores que vio durante este conflicto.

Sus obras rescatan símbolos tradicionales de la cultura *Igbo*, mezclados con experimentaciones técnicas sobre acrílicos húmedos y esgrafiados con vivos colores.¹¹⁹



UDECHUCKWU, O. *Night Journey. Lines of Migration*, 2000. Gouache sobre papel.

Nueva York: Richard F. Brush Art Gallery .

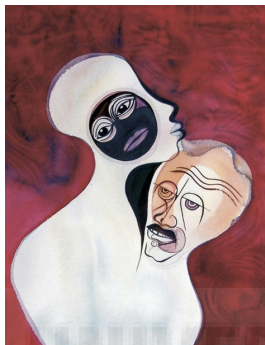
¹¹⁹ Para más información sobre Obiora Udechuckwu y un análisis general sobre el nacimiento del arte africano contemporáneo y sus representantes véase BOISDUR DE TOFFOL, Marie- Helene *et al.* : *An Anthology of African Art: The Twentieth Century*, París: D.A.P./Editions Revue Noire, 2002.

Tayo Adenaike. Idanre (Nigeria), 1954.

Artista formado en la Universidad de Nsukka y miembro del colectivo AKA fue uno de tantos nigerianos que sufrió las consecuencias de la guerra de Biafra.

En sus comienzos artísticos participó en grupos de resistencia contra las injusticias del gobierno de su país, realizando obras reivindicativas en un intento de provocar un cambio hacia la justicia y el respeto a la dignidad humana.

Las obras de Adenaike reflejan la influencia de la tradición *Igbo*, retomando símbolos ancestrales *Nsibidi* que incorpora en acuarelas de vibrantes y evocadores colores.



ADENAIKE, Tayo. *Faces in the streets*, 1982. Acuarela sobre papel.

Ibrahim El Salahi. Omdurman (Sudán), 1930.

Este artista fue uno de los muchos sudaneses que sufrieron la humillación y las vejaciones en la cárcel por oponerse al régimen de la dictadura tiránica del General Nimieri, impuesta en Sudán después de una guerra civil que asoló su país tras el fin de la dominación británica.



EL SALAHI. *The inevitable*, 1984. Tinta china sobre 9 hojas de cartulina.

Nueva York: Herbert f. Johnson Museum of Art, Cornell University.

Sus pinturas son un testimonio sobre las injusticias perpetradas por los dictadores, la amenaza de la guerra y las agresiones constantes a los derechos humanos en su país.

Cheri Samba, República Democrática del Congo.

Conocido como el *chroniquer du continent africain*, por su compromiso con la denuncia contra las injusticias y los conflictos sociales en África.

Sus obras reflejan y satirizan las realidades sociales y políticas de su país, utilizando temáticas críticas sobre el poder, la corrupción y las desigualdades sociales.

Cheri Samba reconoce expresarse con total libertad para tratar en sus obras temas con una gran carga dramática para la población, basados en hechos reales que acontecieron en su país. Recurriendo a la ironía y al humor, el artista intenta hacer reaccionar a los espectadores generando cuestiones relevantes sobre las agresiones a la dignidad humana. Su estilo pictórico deriva del cómic, con figuras delineadas y vibrantes colores, a los que añade textos tanto en francés como en *Lingala*, las dos lenguas más habladas en Kinshasa.



SAMBA, Cheri. *La Bourgeoisie*, 1981.

En palabras del propio artista:

Trabajo para mi comunidad, es un compromiso, una misión, un deber. Aunque mi arte es figurativo o narrativo, no se trata en absoluto de arte "primitivo", como algunos autores han sugerido. Desde 1970, mi obras han sido muy apreciadas por los habitantes de Kinshasa. Mi pintura, como la de Moke, Bodo, Chéri Chérin, Maître de Sym, que he denominado "pintura popular", jugó un papel importante en mi país y en todo el continente africano. Pero las autoridades y la burocracia sólo comenzaron a reconocer mi labor artística una vez que hube ganado fama internacional. Creo que el arte contemporáneo ilumina la oscuridad. Es por eso que somos tratados como dioses.¹²⁰

¹²⁰ MAGNIN, André: *Why Africa?* La Collezione Pigozzi, Milan: Electa, Pinacoteca del Lingottoe Marella Agnelli, 2007.

Texto original: My work is intended for my community, it is a commitment, a mission, a duty. Although my art is figurative or narrative, it isn't at all "primitive" art, as some writers have suggested. Ever since 1970's, my art has been highly appreciated by the people of Kinshasa. My painting, like the painting of Moké, Bodo, Chéri Chérin, Maître Sym's, which I named "popular painting", played a major role in my country and on the whole African continent. But the authorities and officialdom only started to recognize my art once it had gained international fame. I think that contemporary art lights up the darkness. [...]

Jane Alexander. Johannesburgo (Sudáfrica), 1959.

Los primeros trabajos de esta artista sudafricana, nacieron durante el periodo del apartheid. Hasta hoy, sus obras, esculturas y fotomontajes, tratan temáticas reales que pretenden despertar la conciencia de los espectadores sobre las contradicciones de nuestras sociedades, la vulneración de la dignidad humana y nuestra complicidad en un sistema deshumanizado.

En su obra *Butcher Boy*, Alexander representó tres mutantes a medio camino entre hombre y bovino. Estas impactantes figuras de tamaño natural, desprovistas de sus oídos, sus bocas y sus ojos, simbolizan las consecuencias de la violencia y el racismo durante el régimen segregacionista del apartheid en Sudáfrica. La mayoría de sus obras reflexionan sobre la vida política y social contemporánea, incidiendo en la integridad del continente africano. Sus obras más recientes reflexionan sobre las consecuencias de la dominación de África durante siglos, lo que ocasionó una paralización casi total de su desarrollo autónomo y la imposibilidad de legitimar su propio destino.



The Butcher Boys (1985-1986). Escayola, plástico, huesos, madera. 128.5 x 213.5 x 88.5 cm
Johannesburgo: University of the Witwatersrand.

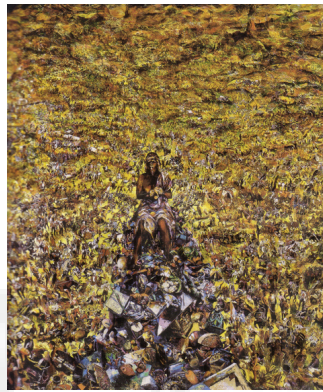


ALEXANDER, Jane. Detalle *The Butcher Boys*.

Penny Siopis. Vryburg (Sudáfrica), 1953.

Esta artista nacida en la provincia de Cape en Sudáfrica y de ascendencia griega, relata en sus obras narraciones sobre la violencia, los abusos de la raza blanca y la sexualidad, incluyendo intersecciones de su autobiografía personal y de la historia reciente de su país. Su activismo en la defensa de la igualdad de raza y de género y su implicación como mujer negra en la historia y la política de su país, han sido factores decisivos que han perfilado su identidad y su particular modo de expresión en sus creaciones.¹²¹

En su obra *Patience on a monument*, Siops representó a una mujer negra sentada sobre una pila de desechos. Su aspecto establece un paralelismo con una heroína entronizada sobre símbolos de la civilización occidental.



SIOPIS, Penny. *Patience on a monument*, 1987. Óleo y collage sobre lienzo.

En la obra monográfica que la escritora canadiense Kathryn Smith dedica a Penny Siopis, se refiere así:

Entre la diversidad de temas que aborda, el trabajo de Penny Siopis es "ampliamente interpretado como un arma poderosa surgida a partir de los abusos y excesos del colonialismo ". Sus irónicas pinturas sobre la historia, a menudo son etiquetadas por los críticos como un "Arte de Resistencia" ya que fueron realizados durante un momento de agitación social y convulsión política.¹²²

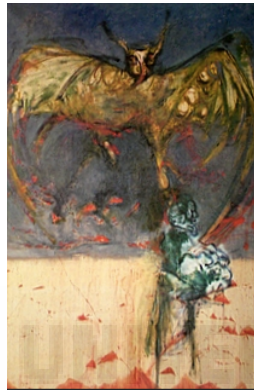
¹²¹ Para más información sobre la implicación política y social de mujeres artistas en Sudáfrica véase KÜHL Tania: *Personal history and collective memory: images of social and political history in the art of four South African women artists*. University of KwaZulu-Natal: Pietermaritzburg, 2010.

¹²² SMITH, K. : *Penny Siopis*, Johannesburg: Goodman Gallery Editions, 2005. p.2 <artsouthafrica.com>

Texto original: Among a variety of subject matter, the work of Penny Siopis is 'widely interpreted as a powerfully gendered take on the spoils and excesses of colonialism'. Her ironical 'history' paintings were often labelled as 'Resistance Art' by critics and were produced during 'a time of radical social and political upheaval'

Iba Ndiaye's. Sant Louis (Senegal), 1928-2008.

Considerado como uno de los pintores africanos modernos más relevantes, colaboró en la creación de la *Escuela de Arte de Dakar*, alineada con la Teoría de la Negritud. Posteriormente, participó como miembro activo en el *Laboratoire Agit Art*, manifestando su desacuerdo con la necesidad de mostrar rasgos de africanidad en sus creaciones artísticas como signo de autenticidad.¹²³ Iba Ndiaye's desarrolló un estilo artístico personal caracterizado por rasgos del Expresionismo Abstracto y temáticas que servían de denuncia sobre la crueldad humana y la opresión.



NDIAYE'S, Iba. *Le vautour*, 1985.

Ante la situación actual del Arte Africano Contemporáneo, Ndiaye's expresa su desacuerdo con los criterios de selección que desde Occidente, demandan a los artistas africanos un estilo caracterizado por rasgos relacionados con el exotismo o el arte tribal tradicional. En palabras del artista:

Algunos europeos, en busca de emociones exóticas, esperan que les sirva folklore. Me niego a hacerlo pues, de esa forma mi obra existiría sólo en función de sus ideas segregacionistas sobre los artistas africanos.¹²⁴

¹²³ Para más información sobre los las presiones y los retos a los que se enfrentan los artistas africanos actuales para acceder al reconocimiento internacional véase: KAISER, Franz and ENWEZOR Okwui: *Primitive? Says Who? Iba Ndiaye, painter between continents*, París: Adam Biro Publishers, 2002.

¹²⁴ NJAMI, S. : *El tiempo de África, Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno*, 2000. [catálogo de exposición]

3.5. La difusión del Arte Africano Contemporáneo desde 1980 hasta la actualidad.

Como ya hemos visto en apartados anteriores, las primeras promociones de artistas africanos contemporáneos que pudieron proyectarse internacionalmente, surgieron de las primeras escuelas y talleres de arte creados bajo el patrocinio de instituciones europeas durante el periodo colonial.

Desde principios de la década de 1970, las citadas escuelas de arte promocionaron a artistas autóctonos impulsando exposiciones y dinamizando el consumo local. Paralelamente, en países occidentales, el interés por el arte africano se limitó casi exclusivamente a las producciones artísticas tradicionales, quedando excluidas de reconocimiento artístico aquellas obras de arte moderno que fueron apareciendo a partir de 1950.

Pero esta situación se iría modificando a partir de 1970, momento en que, tras la independencia de los primeros países africanos, comenzaron los primeros síntomas de superación del eurocentrismo que había marcado las relaciones entre África y Europa durante el periodo colonial. La nueva situación de los países africanos emancipados conllevaría transformaciones radicales en la sociedad, la política y la economía; los artistas, inmersos en estos contextos sociales, plasmarán en sus obras la necesidad de decir e ilustrar algo nuevo, de expresar su nueva conciencia interpelando tanto a sus tradiciones como a las corrientes llegadas desde el exterior.¹²⁵

Progresivamente, algunos artistas africanos se fueron incorporando a los círculos del arte contemporáneo internacional a través de su participación en exposiciones de arte no occidental organizadas en países europeos y en Estados Unidos. A través de estas exposiciones, el arte africano contemporáneo, iría adquiriendo legitimidad en las esferas del arte institucionalizado, evidenciando su inmenso potencial y la diversidad de sus creaciones artísticas.

Una de las exposiciones que marcó de manera significativa este cambio de rumbo hacia el reconocimiento del arte y la cultura de países no-occidentales fue *Les Magiciens de la Terre*, realizada en París en 1989.¹²⁶

¹²⁵ MUDIMBE, *op.cit.* 485-510.

¹²⁶ Véase *infra*, apartado 5.1, p. 219

El proyecto, comisariado por Jean- Hubert Martin, presentó conjuntamente las obras artistas contemporáneos procedentes de los cinco continentes, siendo la mitad de países del Tercer Mundo y, concretamente, diecisiete de ellos africanos. La intención de su organizador por establecer un diálogo enriquecedor entre artistas de diferentes culturas, así como generar las condiciones adecuadas para promover intercambios, dió como resultado una muestra en la que las obras de todas partes del mundo se exhibieron en un mismo nivel, sin jerarquías de tiempo o de valor. Además, sirvió para dejar atrás las etiquetas impuestas desde países occidentales a las expresiones artísticas africanas como “la pureza original” o “la autenticidad incontaminada”, quedando claro el carácter híbrido y el mestizaje de influencias en el arte africano actual.

La exposición *Les Magiciens de la Terre* fue objeto de múltiples críticas y suscitó numerosos debates sobre sus intenciones y los criterios de selección de los artistas. La mayoría de las objeciones apuntaron a la manera de presentar a los artistas no-occidentales vinculados a los registros de sus tradiciones, mientras que los artistas occidentales seleccionados presentaron obras realizadas en soportes no-tradicionales y con nuevas tecnologías, creando una confrontación que evidenciaba la superioridad de la cultura occidental frente al estatismo de las culturas periféricas.

A partir de esta exposición, el Arte Africano Contemporáneo tomaría un nuevo rumbo, al producirse una apertura hacia las producciones artísticas no-occidentales, avanzando en la legitimación de su acceso a las esferas del arte internacional.

Se multiplicaron las exposiciones y galerías de Arte Africano Contemporáneo tanto en países europeos como en Estados Unidos. Algunas de ellas fueron: *África Explores, 20th Century African Art*, en el Museo de Arte Africano de Nueva York en 1991, *El Tiempo de África* en el Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas de Gran Canaria en 2001, *Áfricas: El artista y la ciudad* en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona en 2001 y la *Documenta de Kassel XI*, celebrada en Viena, Berlín, Nueva Delhi, Santa Lucía (El Caribe) y en cuatro ciudades africanas: Freetown, Johannesburgo, Kinshasa y Lagos en 2002,¹²⁷ entre muchas otras que comentaremos más adelante, en el apartado Encrucijadas postcoloniales del Arte Africano Contemporáneo.

¹²⁷ De la exposición *Documenta de Kassel XI* y de las que se realizarían en los años siguientes hasta la actualidad, ofrecemos una amplia información en el capítulo 5. “Encrucijadas postcoloniales del Arte Africano Contemporáneo”. Véase *infra* p.238

En el artículo titulado “Entre lo estético y lo extra-estético: Paradojas de la emergencia internacional del Arte Contemporáneo Africano”¹²⁸ de Lourdes Méndez, miembro del Departamento de Antropología Social del País Vasco, la autora plantea las dificultades y los retos a los que se enfrentan los artistas africanos actuales para emerger internacionalmente; desde las consecuencias del proceso de sometimiento y aculturación de los africanos en la época colonial, las nuevas necesidades y expectativas surgidas tras la independencia, hasta la vigencia, en la actualidad, de ideologías primitivistas en el Arte Africano Contemporáneo.

Uno de los problemas que Méndez analiza es el hecho de que muchas de las exposiciones de arte africano, han sido financiadas, comisariadas y organizadas por especialistas de países occidentales con poder económico y hegemonía cultural. De esta manera, los grandes museos y galerías occidentales, han ofrecido, desde perspectivas supuestamente universalistas, el arte de otras culturas, pero seleccionado y legitimado desde paradigmas occidentales, proyectando su gusto en la elección, vinculado a las modas o a los intereses del mercado occidental. Según la autora, no es de extrañar que la mayoría de estas exposiciones hayan sido tachadas de neocolonialistas puesto que no se puede pensar la alteralidad desde la centralización de la razón y la cultura occidental.

Aunque pudiera parecer que la proliferación de todas estas exposiciones o ferias de arte en las que participan artistas de todos los continentes sea un signo de superación de las barreras culturales y un avance en la legitimación de lo diferente a favor de la pluralidad cultural, la realidad, según Méndez, es que el relato sobre el arte africano actual, sigue escribiéndose desde Occidente. Según Méndez:

Cien años después de que llegara al puerto de Nueva York la obra de Brancusi *Oiseau dans l'espace*, las preguntas que se oyeron a lo largo del proceso siguen siendo de actualidad: ¿quién es artista?, ¿qué es una obra de arte?, ¿con qué intencionalidad ha de crearse una obra para poder considerarla como obra de arte?. A todas estas preguntas hay que añadirles el menos dos más, y fundamentales: ¿cómo lograr el mutuo reconocimiento entre artes y artistas occidentales y no occidentales? ¿cómo conseguir que el relato no se siga escribiendo, en exclusiva, desde quienes siguen ostentando el poder de dictar la regla en el arte?.¹²⁹

¹²⁸ MÉNDEZ, Lourdes: “Entre lo estético y lo extra-estético: Paradojas de la emergencia internacional del Arte Contemporáneo”, en Cuadernos de l’institut Català d’Antropologia, 2005.

¹²⁹ MÉNDEZ, Lourdes: “¿Quiénes dictan la regla en el arte?. De la primitivización de artes y artistas no occidentales al mutuo reconocimiento: un desafío político y artístico pendiente.” En *REVISTA: ARTES*. La Revista 11(6), 2006.

Queda claro que la mundialización del mercado del arte, es un proceso guiado por y desde Occidente. Los artistas africanos que llegan a acceder a él y proyectar su carrera internacionalmente, a menudo son patrocinados por una galería, un marchante de arte o coleccionistas de arte en Europa o en Estados Unidos, lo que implica una determinada actitud para responder a sus criterios selectivos.

Por otro lado, no hay que olvidar las consecuencias que ha tenido su progresiva introducción en los círculos del arte internacional. Debido a la debilidad de los mercados del continente africano, muchos artistas africanos no han tenido más remedio que someterse a las exigencias que imponen las modas o corrientes occidentales, poniendo en evidencia contradicciones entre su necesidad de autonomía creativa y las demandas externas:

[...] No olvidemos las contradicciones internas para muchos de estos artistas: el desdoblamiento puede convertirse en esquizofrenia, la separación entre “autenticidad” e “imperialismo cultural”, entre tradición-identidad y modernidad-occidentalización con los modelos del arte llamado “internacional” y conocido a través de las escuelas y de revistas; todos estos factores se suman para hacer difícil y dolorosa la invención síntesis plásticas originales y actuales, es decir, universales.¹³⁰

En relación a las nuevas iniciativas que han contribuido a la emergencia y reconocimiento del Arte Africano Contemporáneo a partir de la década de 1990, mencionaremos la aparición de especialistas de origen africano, en el campo mundial del arte. Algunos de ellos son: Simon Njami, Okwui Enwezor (Nigeria), Hassan Salah (Sudán), Adriano Mixinge (Luanda), Fernando Alvin (Luanda), Olu Oguibe o Khery Camara (Senegal).

¹³⁰ GAUDIBERT, Pierre: *Art Africain Contemporain*. París: Éditions Cercle d’Art, 1991, citado en NUCCI, Francesca: “El mundo del arte contemporáneo en Mauritania: encuentros y desencuentros entre los artistas locales, la sociedad mauritana y las comunidades extranjeras”, Barcelona: Facultad de Geografía e Historia de Barcelona. Departamento de Antropología Social e Historia de América y África, 2013. Tesis doctoral.

El nombramiento del nigeriano Okwui Enwezor como comisario de la II Bienal de Johannesburgo (1997), la exposición *The Short Century* (2002) y la *Documenta XI* de Kassel (2002), así como su colaboración junto a Olu Oguibe en el *Dak'Art* 2004 contribuyeron a la difusión y aceptación del Arte Africano Contemporáneo dentro del engranaje artístico internacional.

Otro adalid del arte contemporáneo africano es Simon Njami, afincado en París y miembro fundador de la AFAA (*Association Française d'Action Artistique*) y cofundador en 1991 de la revista *Revue Noire* dedicada a la divulgación y la integración del Arte Africano dentro y fuera del continente. Además, Njami ha organizado numerosas exposiciones de Arte Contemporáneo Africano, tanto en África como en Europa; exposiciones como la Bienal de fotografía de Bamako *Rencontres africaines de la photographie* desde 2001 al 2007, *Otro país. Escalas africanas* en 1995, *Suites africaines*, 1997, *El tiempo de África*, 2001, *Dak'Art* 2002, *Africa Remix* desde 2004 a 2007, *El arte contemporáneo de un continente* en 2005 y *Fragments d'Afrique* en ARCO'04 entre otras.

El esfuerzo de esta nueva generación de comisarios ha contribuido a que el arte africano se haya convertido en una pieza fundamental en el debate internacional del arte, formando parte imprescindible de las programaciones culturales y expositivas de Arte Contemporáneo tanto dentro como fuera del continente africano, así como en la ampliación de nuevas redes artísticas independientes en el propio continente.

Pero si para los comisarios occidentales, la selección de artistas africanos se ha realizado en muchos casos bajo paradigmas occidentales y vinculados a los intereses del mercado occidental, cabe preguntarnos cuáles son los criterios de selección empleados por estos comisarios africanos para determinar qué artistas forman parte de los citados eventos y qué cualidades deben reunir para ser considerados como artistas contemporáneos?

Como ya hemos referido anteriormente, en muchos países africanos hay insuficientes infraestructuras artísticas, locales de exhibición y venta de arte. Por otro lado, hay gran cantidad de artistas en la diáspora africana, formándose y viviendo fuera de su continente, a los que se suman aquellos que habiendo residido durante años en el extranjero, han retornado a sus países de origen. Todos estos factores suscitan preguntas cómo: ¿se ha de tener en cuenta la etiqueta geográfica o cultural de los artistas?, ¿Existe una especificidad africana en el arte?, ¿En qué son africanos los artistas seleccionados para estas exposiciones de Arte Contemporáneo? (siendo que muchos de ellos han nacido fuera del continente pero han vuelto a sus raíces africanas o aquellos que habiendo nacido en África han emigrado al extranjero pero siguen manteniendo fuertes lazos afectivos y familiares con sus países de origen).

Lo que está claro es su pertenencia al mundo globalizado al margen de donde hayan nacido, donde residan o creen sus obras. Todos ellos responden, a través de sus obras, a una percepción más amplia del mundo, con realidades y contextos diversos, así como a la complejidad que entraña para cualquier artista vivir inmerso en las complejas redes de la globalización.

Para los comisarios africanos citados anteriormente, tan importantes son los criterios extra-estéticos (ser africano o de origen africano), como estéticos (referentes a la temporalidad normativa). A este respecto, Lourdes Méndez, puntualiza que estos criterios de selección extra-estéticos, colocan a comisarios como Simon Njami y O. Enwezor en una posición contradictoria puesto que la dificultad que prevalece para los artistas africanos sigue siendo cómo acceder al reconocimiento puramente estético, proclamado por la moderna teoría Occidental del arte, si se es seleccionado tanto por el valor de contemporaneidad de las obras, como por ser de procedencia africana. Además, resulta paradójico que sean los mismos criterios extra-estéticos (como la etnicidad o el género) los que en la actualidad se tienen en cuenta para promocionar internacionalmente a artistas que históricamente fueron minorizados por esos mismos criterios.¹³¹

A partir de la última década del s. XX también han sido decisivas las iniciativas llevadas a cabo desde el propio continente africano. En Senegal se celebra desde 1992 la *Dak'Art*, concebida como heredera del *Festival de Arts Nègres* creado por Leopold Senghor, en Johannesburgo (Sudáfrica), se organizó la Bienal *Africus* en los años 1995 y 1997, también en Bamako (Mali), se celebra desde 1994 *Rencontres de la Photographie Africaine* y en Cotonou (Benin) y la *Biennial de Benin* entre muchos otros eventos.¹³²

La mayoría de los artistas seleccionados para estas bienales no han representado a sus países de origen, sino a creadores inmersos en un constante intercambio de ideas con el resto del mundo. En sus obras proyectan narrativas particulares sobre la historia, las identidades múltiples y la vida en un contexto global.

¹³¹ MÉNDEZ, Lourdes: “Entre lo estético y lo extra-estético: Paradojas de la emergencia internacional del Arte Contemporáneo”, en Cuadernos de l’institut Català d’Antropologia, 2005.

¹³² En el apartado 5.2 ofrecemos una amplia información sobre las exposiciones de Arte Africano Contemporáneo realizadas en África, así como de las galerías y las plataformas culturales que se dedican a la promoción de artistas del citado continente. pp. 324-346

También, a partir de los años 90 se crearon numerosas galerías de arte y eventos artísticos en ciudades africanas para la promoción y exhibición de obras de artistas locales tanto emergentes como consolidados. Entre las más importantes citaremos *Chab Touré* en Bamako (Mali), *Atiss* en Dakar (Senegal), *Senegal's Raw Material Company* en Dakar (Senegal), *Galería Le Manège-Institut Française Sénégal*, Dakar, *KZNSA* en Durban (Sudáfrica), *AVA* en Ciudad del Cabo (Sudáfrica), *MOMO* y *Goodman Gallery* en Johannesburgo (Sudáfrica), *FNB JoburgArt Fair* en Johannesburgo (Sudáfrica), *Artspace* en Johannesburgo (Sudáfrica), *Rooke Galery* en Johannesburgo, (Sudáfrica), *SMAC* en Johannesburgo (Sudáfrica), *Stevenson Galery* en Ciudad del Cabo y Johannesburgo, (Sudáfrica), *Cécile Fakhouri Gallery* en Abidjan (Costa de Marfil), *Ethiopia's Zoma Contemporary Art Center* en Addis Abeba, (Etiopía), *The Fondation Zinsou, Museum of Contemporary African Art* en Ouidah (Benin), la Fundación *Sindaka Dokolo* en Luanda, y la *Galería Peter Herrmann*, Lomé, (Togo), entre muchas otras.

Pensamos que a pesar del incremento de herramientas divulgativas dentro y fuera del continente africano para acercar la realidad artística africana al mundo, del gran paso dado a favor de la igualdad entre artistas de diferentes partes del planeta y del creciente relativismo cultural y atracción hacia el arte de culturas diferentes, es incuestionable que el peso específico de las exposiciones, eventos y publicaciones del arte de países periféricos en el ámbito internacional, aunque ha aumentado, sigue siendo desproporcionadamente inferior.

Estamos de acuerdo con la opinión de Koyo Kouoh, director artístico del Centro de Arte *Raw Material Company* de Dakar (Senegal), en relación a la necesidad de democratizar la circulación intercultural del arte a través de la creación de proyectos propios para hacer circular el arte africano desde sus propios puntos de vista. Así lo argumenta:

El continente africano debe establecer su propio marco institucional para el bien de su propia expresión cultural. Es el momento de crear marcos formales e institucionales para que el arte en África puede contribuir mejor al desarrollo de sociedades civiles libres y abiertas.¹³³

¹³³ KOUOH, Koyo : "Where does contemporary African art stand in today's world?" en *Art Media Agency (AMA)* Londres, 2012.
<<http://en.artmediaagency.com/tag/contemporary-african-art/>>

3.6. La postmodernidad en el Arte Africano Actual.

La postmodernidad en Occidente vino marcada por grandes cambios asociados a la superación de las barreras creadas por la hegemonía cultural occidental. A partir de la década de 1990, se buscarían espacios artísticos alternativos, se cuestionaría el papel del artista y del arte, se trasgredirían cláusulas formales y se cuestionarían mitos culturales para dar paso al reconocimiento del otro, de lo diferente y de la alteridad cultural.

Así, se pasará a reivindicar las expresiones artísticas y culturales provenientes de países cuyos logros artísticos habían sido históricamente infravalorados. Desde este momento, las diferencias locales y regionales empezarán a cobrar importancia como expresiones con identidad propia que enriquecen la noción de cultura.

Sobre este aspecto, el antropólogo argentino Néstor García Canclini, especialista en teorización sobre la hibridez cultural, comenta: “Mientras que las identidades modernas eran territoriales, las identidades postmodernas son transterritoriales”.¹³⁴

Con la postmodernidad, los códigos visuales y formales de diferentes culturas, se han contaminado mutuamente, transformando las relaciones en reconocimiento y enriquecimiento mutuo. Para Josep Ramoneda, director del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona:

En una humanidad interrelacionada, ya no es posible mantener por más tiempo a África fuera de juego. Ya no quedan compartimentos estancos en el mundo, todo está contaminado y todos nos contaminamos mutuamente. Tan importante es ver el mundo con los ojos de África como entender que las relaciones culturales solo tienen sentido pleno como relaciones de reconocimiento.¹³⁵

Estamos de acuerdo con Ramoneda en la importancia de valorar la riqueza de la cultura africana, desde una nueva mirada hacia el continente africano, en un mismo nivel de dignidad, intentando descifrar su mirada sobre las cosas y darle el mismo estatuto que a la nuestra. El verdadero reconocimiento de lo diferente es lo que facilita el diálogo, la cooperación y el enriquecimiento mutuo.

¹³⁴ GARCÍA CANCLINI, Nestor: *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*, México: Ed. Grijalbo, 1995.

¹³⁵ RAMONEDA, Josep: *Bamako 03. Fotografía africana contemporánea*, Barcelona: Catálogos del CCCB 1/1, 2004.

Los artistas africanos implicados en la corriente de la postmodernidad, exploran la realidad global desde su propio punto de vista, entienden que forman parte de un mundo globalizado, donde no interesan tanto las propias culturas sino los contactos que entre ellas se establecen. Abogan por la permeabilidad de las fronteras culturales y la hibridación como forma de enriquecimiento personal. Artistas como Ihosvanny, Yinka Shonibare, Samuel Fosso, Yonamine, Ingrid Mwangi, Nastio Moskito, Antonio Olé, Pascale Marthine Tayoy, Zwelethu Mthethwa, Olu Oguibe y Bili Bidjocka, entre otros, proyectan en sus obras signos relacionados con su propia interculturalidad, así como su capacidad de adaptación a los nuevos tiempos sin renunciar a sus principios, incorporando nuevas ideas, formatos, técnicas y espacios.

Uno de los factores que ha revolucionado tanto las posibilidades de información y difusión de arte africano actual, como una herramienta imprescindible de creación, ha sido el acceso a internet y el uso de las nuevas tecnologías digitales.

[...] Internet aparece como el instrumento que permite a los artistas africanos conseguir más autonomía respecto de un mercado regulado por Occidente y de hacer frente al desafío que consiste en “fusionar lo local y lo global.” Por otro lado, esta herramienta relativa a las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación, constituye la esperanza de que África pueda aprovecharse lo más posible de las oportunidades de encuentro ofrecidas por la mundialización [...].¹³⁶

Coincidimos con Hortense Volle, especialista en gestión de proyectos culturales, en la trascendental importancia que ha tenido la posibilidad de acceso a la cultura de la comunicación electrónica para los artistas africanos. Muchos de ellos crean sus propias páginas web y blogs personales, consultan e intercambian información con otros artistas y emplean las infinitas herramientas digitales que internet dispone en la red. Todos estos medios constituyen una vía esencial para la autonomía de los artistas africanos respecto de los poderes occidentales del arte y por otro lado, una posibilidad de inmersión en la escena internacional.¹³⁷

¹³⁶ VOLLE, Hortense: *La promotion de l'art africain contemporain et les NTIC*, París: L'Harmattan, 2007. p. 163

¹³⁷ Para más información sobre la internacionalización del Arte Africano Contemporáneo y el impacto de las nuevas tecnologías véase el prefacio de la VI Sexta Bienal de Arte Africano de Dakar : II. “Les espaces de diffusion de l'art africain contemporain : entre isolement et internationalisation”, III. Les NTIC au service de l'art africain contemporain : une illusion?.

<<http://www.biennialfoundation.org/biennials/dak%E2%80%99art-the-biennial-of-the-contemporary-african-art/>>

A continuación mencionaremos a algunos de los citados artistas cuyas obras traducen su integración en las redes del mundo globalizado.

Angel Ihosvanny Cisneros. Moxico (Angola), 1975.

Este artista ha formado parte de colectivos independientes en Luanda vinculados en experiencias estéticas que integran una amplia gama de formatos y técnicas, como la pintura, la fotografía y el videoarte. Algunas de sus obras forman parte de las colecciones de fundaciones como *Sindika Dokolo* en Luanda, la Fundación Ellipse en Lisboa y colecciones privadas de Angola, Portugal e Inglaterra.

En su instalación *Noise*, el artista angoleño reflexiona sobre los diferentes tipos de ruidos en la capital de Angola, Luanda: los zumbidos de la gran ciudad, el ruido psicológico que invade la mente, el ruido físico y el semántico que se produce cuando no se establece el sentido común en la comunicación interpersonal. Ihosvanny convierte su creación en una metáfora sobre la incomunicación en la que vive el ser humano.



CISNEROS, A. I. *Noise* , 2010. Instalación.

Yonamine. Luanda (Angola), 1975.

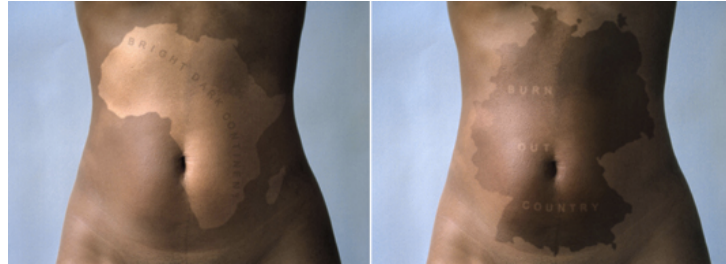
Yonamine nació en la época de la recién estrenada independencia de su país. Tras varias estancias en Zaire, Brasil e Inglaterra, regresó a su ciudad natal, Luanda, donde desplegó todo su potencial creativo. Desarrolló obras que combinan diferentes técnicas y registros diversos: pintura, dibujo, *collages*, grabado, *graffitis*, fotografía, videoarte e instalaciones. También utiliza referencias a la cultura *Tchokwe* de Angola a través de símbolos étnicos identitarios.



YONAMINE. Detalle de la instalación exhibida en la *Cité Internationale des Arts*, París, 2011.

Ingrid Mwangi. Nairobi (Kenia), 1975.

La vida de esta artista de origen keniana y alemán, ha transcurrido en ambos continentes centrandose sus obras en el tema de la identidad. Entre sus estrategias artísticas encontramos videos y fotografías donde ella misma altera su cuerpo desnudo para ser fotografiada adoptando diferentes papeles que aluden a estereotipos sobre el colonialismo y la opresión con la finalidad de despertar la conciencia del espectador.



MWANGI, Ingrid. *Static Drift*, 2001. Fotografías.

En la serie de fotografías tituladas *Static Drift*, Mwangi utilizó su propio cuerpo para plasmar símbolos sobre las fronteras geográficas, los desplazamientos forzados y la identidad. Para su realización, la artista bronceó su cuerpo al sol, cubriendo con reservas, determinadas áreas para crear imágenes sobre su piel.

Nastio Mosquito. Angola, 1981. Vive y trabaja en Luanda.

Este joven artista multimedia desarrolla sus creaciones sobre diferentes formatos: música, poesía, videoarte, performances, monólogos, etc, en los que juega con los estereotipos africanos en contextos occidentales rozando, en ocasiones, la provocación.



MOSQUITO, Nastio. *Screen Shot*, 2011.

En el vídeo titulado *My African Mind*, realizado por Mosquito en 2009, el artista recrea una construcción ideológica y crítica sobre la justificación de la expansión colonial, así como sobre la complejidad de la realidad actual de los países africanos dependientes de la ayuda occidental, el enriquecimiento de las ONG's y la continua explotación de los recursos del continente por potencias extranjeras.



Fotograma inicial del vídeo *My African Mind*. Vídeo. 5:48 min.

Zwelthu Mthethwa, Durban (Sudáfrica), 1960.

Fotógrafo y pintor sudafricano residente en Cape Town que explora, a través de sus fotografías, la experiencia humana del África actual. Mthethwa captura matices de la vida de los inmigrantes, las duras condiciones de trabajo de los mineros del carbón, los suburbios y los basureros de las urbes urbanas o imágenes idílicas de niños en exuberantes paisajes.



MTHETHWA, Z. *Untitled*, (*Hope Chest Series*), 2012. *Untitled*, (*Brave Ones Series*), 2010.

Las composiciones de Mthethwa están perfectamente equilibradas y poseen el color y la iluminación precisos para crear sabias armonías con la vida emocional de los sujetos retratados.

Samuel Fosso. Camerún, 1962.

La obra fundamental de este fotógrafo son los autorretratos, en los que el mismo artista se disfrazaba, adoptando el rol de ingeniosos personajes. Como escenario utiliza su propio estudio donde se rodea de infinitos mundos imaginarios. Sus autorretratos son indicativos de los sueños y decepciones del hombre post-moderno, abordando complejas cuestiones como la identidad, el género, la corrupción y los abusos de poder.

En todas sus obras es común el sentido del humor y la teatralidad, pero con un trasfondo crítico sobre los problemas locales y globales de la humanidad.



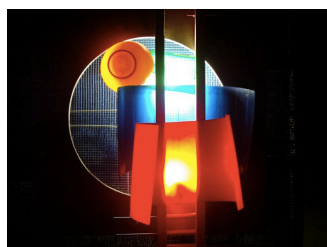
FOSSO, S. *The Liberated American Woman*, 1998.

British golfer, 1995.

Assefa Gebrekida. Axum (Etiopía), 1973. Vive en Addis Abeba.

Las primeras influencias que este artista etíope recibió, fueron las investigaciones sobre arte cinético de los escultores pertenecientes al Constructivismo ruso como Vladimir Tatlin y Naum Gabo. Gebrekida sintió fascinación por las técnicas que emplearon, como el uso de materiales modernos (plástico) y el dibujo en el espacio a través de líneas y planos.

Sus instalaciones presentan elementos plásticos de vivos colores e iluminados por sugerentes focos de luz. El resultado es un conjunto de formas inquietantes similares a misiles que contrastan con objetos de uso cotidiano, todo ello acompañado de dispositivos sonoros que evocan los sonidos de las iglesias ortodoxas etíopes. Los efectos de la luz y de la oscuridad sobre volúmenes y espacios crean un entorno mágico donde el público participa activamente.



GEBREKIDA, A. *Glimmer of Hope*, 2005. Londres: Camden Arts Center.

Bili Bidjocka. Douala (Camerún), 1962. Vive y trabaja en París, Bruselas y N. York.

Este artista profundiza en la crítica a los excesos de la sociedad de consumo, la industrialización y sus consecuencias, los movimientos migratorios, la pérdida de la identidad, las ausencias y la capacidad de superación del ser humano.

Para Bidjocka: “Somos lo que buscamos, y esa búsqueda precede a la esencia”. En su trabajo, la búsqueda de la expresión esencial le lleva a explorar gran variedad de técnicas y formatos: el videoarte, la instalación, la arquitectura, la pintura, incluso la poesía.

El objetivo de la instalación *L'écriture infinie* fue crear una colección de libros escritos a mano que pudieran servir de testimonio para un futuro no lejano, cuando las tecnologías hayan sustituido a la escritura manual. La instalación estaba integrada por varios libros con 6000 páginas en blanco y de grandes dimensiones. (104 cm de largo y 100 kg de peso). El artista invitó al público asistente a escribir sobre las hojas en blanco, creando así una obra interactiva que iba surgiendo con cada intervención. Una vez terminado cada libro fue envasado en un envoltorio de lino que los protegería hasta el momento en que la escritura manuscrita se haya extinguido. Esta instalación formó parte de la exposición *Check List - Luanda Pop* (Bienal de Venecia de 2007).



BIDJOCKA, Bill. *L'écriture infinie*,
Instalación, 2007.



BIDJOCKA, Bill. *The Room of tears' Video*
y sonido, 2004.

En otra de sus creaciones, “*Room of tears*” el artista inundó una habitación con 30 cc. de agua, y dispuso pequeños trampolines circulares sobre los que debían circular los visitantes de la exposición. En cada golpe de zancada, se provoca un cambio de imagen en paneles digitales dispuestos sobre las paredes, todo ello acompañado de sonidos que incorporan murmullos incomprensibles.

Olu Oguibe. Aba (Nigeria), 1964.

Artista, historiador, poeta y comisario de exposiciones, aunque nació en Nigeria, ha desarrollado su actividad profesional en Londres y Estados Unidos.

En la década de 1970 formó parte del *Nsukka Group* en Nigeria, cuya aspiración era enriquecer la herencia de la tradición artística del pueblo *Igbo* con la incorporación de nuevas influencias.

Como artista plástico, explora nuevos medios y tecnologías, a lo que suma referencias a los pueblos aborígenes de todo el mundo con un trasfondo defensivo de las culturas nacionales frente a la occidentalización.

La presencia del tema de la identidad, los desplazamientos y la pertenencia traducen el carácter itinerante de la vida del artista, quien nunca dejó de sentir arraigo por su tierra natal.

Olu Oguibe crea obras conceptuales donde metáforas y símbolos son traducidos en objetos e imágenes multimedia que sugieren asociaciones y mensajes subliminarios para ser interpretadas por los espectadores.



OGUIBE, Olu. *Ashes*, 2002.

En la instalación *Ashes*, Oguibe representó un espacio post-apocalíptico donde el pasado (la catástrofe), el presente (el espectador viendo la instalación) y el futuro (testimonios en notas manuscritas) se encuentran en un lugar común. Una cama desecha de un habitante ausente, un vaso cargado de polvo y cenizas, un reloj de alarma, un maletín que nadie llegó a recoger, fotografías enmarcadas sobre la mesilla de noche y unas cortinas que traslucían el mundo alterado tras ellas.

Pascale Martine Tayou. Yaoundé (Camerún), 1966. Vive y trabaja en Bélgica.

Tayou crea instalaciones donde la imaginación, la historia, la economía y la espiritualidad coexisten, tal y como él mismo describe: "Creo puentes entre el pensamiento y el mundo de los sueños."¹³⁸

En sus primeros trabajos profundizó en la problemática social del hombre africano, el SIDA, la miseria o los abusos de poder. Actualmente Tayou recrea espacios con alusiones a los estilos de vida en el África poscolonial, sus realidades sociales, políticas y culturales. Este polifacético artista se describe a sí mismo como un explorador de las inquietudes y problemas comunes del hombre actual, inmerso en un mundo global.

Sus obras están sembrada de escenas y testimonios de los países que ha recorrido. Recoge objetos efímeros en sus viajes, incluyendo tickets de ferrocarril, pasajes de avión, facturas de restaurante, recibos de las tiendas, las etiquetas o envolturas para calcetines, maquinillas de afeitarse, pilas y bolsas de plástico entre otros. La reutilización y el reciclaje de objetos de consumo son, para el artista, elementos indispensables para ser incorporados en sus creaciones, pues traducen los modos de vida, el sistema económico y la política del mundo globalizado.

En su instalación *Le monde s'effondre*, creada en 2012, el artista recreó un bosque interior colapsado por el tráfico entre diferentes culturas. Postes de madera a modo de árboles inertes de los que pendían máscaras tradicionales africanas realizadas como *souvenirs* para turistas, cadenas de acero de las que colgaban diamantes, envases de alimentos desechados y coronados con pelucas. En este espacio el artista acumuló objetos comerciales de valor material y otros de naturaleza sagrada cuya diferenciación aparecía borrosa y las definiciones culturales se tornaban confusas e imposibles.



TAYOU, P. Marthine. *Le monde s'effondre*. Instalación, 2012.

¹³⁸ Entrevista a Pascale Marthine Tayou por Bryony Bond, comisario de la exposición *We Face Forward*, Manchester, 2012.

<<http://www.wefaceforward.org/artists/pascale-marthine-tayou>>

Tayou ha desarrollado su actividad creativa en formatos y técnicas muy variadas: dibujos, esculturas, instalaciones, vídeos y performances. A menudo utiliza materiales encontrados, como objetos e imágenes emblemáticas que simbolizan la itinerancia y la circulación de personas en todo el mundo. He aquí algunas de sus creaciones:



Plastics Bags, 2001. Instalación con bolsas de plástico.
51st Venice Biennial, 2005. Italia.



Reverse city, 2009. Escultura de troncos de árboles, cuerdas y pintura acrílica.
4th Echigo-Tsumary Art Triennial Matsudai. Japón.



The New York Wall?, 2001. Dibujo sobre muro y papel.
Biennale, 2001. Alemania



Human Being, 2007. Video Instalación.
53rd Venecia Biennale, 2009. Italia.



Cameroon Embassy, 1997. Video instalación.
The Short Century, 2001. Chicago, N.York



Game Station, 2002. Instalación con monitores.
Documenta XI, 2002. Kassel, Alemania.

Tayou considera a cada uno de sus proyectos como una celebración de la vida y como una experiencia relacional con todo, es decir, con el lugar, la gente, la cultura, la historia, los materiales y los objetos que pueblan este mundo.¹³⁹

¹³⁹ Más información sobre Pascal Marthine Tayou en < <http://www.pascalemarthinetayou.com/>>

Observamos que cada vez son más los artistas africanos involucrados en el uso de formatos y técnicas no convencionales. A continuación expondremos la obra de una nueva generación de artistas africanos que desarrollan su actividad creativa utilizando nuevas herramientas multimedia; videoarte, fotografías, instalaciones sonoras, performances audiovisuales, redes sociales, blogs y tecnologías digitales para difundir y delatar sus inquietudes y preferencias en los albores del s. XXI.

Unathi Sigenu. Ciudad del Cabo (Sudáfrica), 1977-2013.

La infancia y juventud de Sigenu se desarrollaron en una época de terror, violencia, exclusión y dura represión policial contra los negros en Sudáfrica.

En 2006 se involucró en el proyecto *Gugulective Collective*, impulsado por la necesidad de crear un espacio artístico alternativo entre el arte y el activismo social, para animar al diálogo intelectual y creativo al margen de las instituciones artísticas que limitaban el acceso al arte de las periferias. Músicos, escritores, DJs, jóvenes artistas y poetas participan de esta plataforma artística para el intercambio creativo además de promover actividades como la organización de exposiciones y festivales a nivel local e internacional.

Como artista multidisciplinar, Sigenu centró sus prácticas artísticas en instalaciones, pinturas, performances y videos en los que exploró temas urbanos como la violencia, el racismo y la exclusión social.



Gugulective Collective. *Objective Violence*, 2010.



Unauthorized Jacket, 2012.

En la intervención artística *Unauthorized Jacket*, Sigenu colocó una chaqueta de policía perteneciente a su difunto hermano colgada en una esquina de una de las calles más transitadas de Cape Town. Iluminación y sonido interactuaron con los transeúntes y la policía suscitando reacciones y comentarios sobre la corrupción, la ilegalidad y la presión policial.¹⁴⁰

¹⁴⁰ <<http://www.contemporaryand.com/blog/exhibition/unathi-sigenu-1977-2013/>>

Colectivo Video Art Network VAN Lagos, Lagos (Nigeria).

Este colectivo artístico está integrado por un grupo de artistas nigerianos que apuestan por el uso de las nuevas tecnologías en sus creaciones artísticas. Realizan videos experimentales y documentales que informan sobre la realidad socioeconómica, política y cultural de su país, utilizando expresivas imágenes que juegan con las transgresiones formales, abstracciones sonoras y juegos visuales.



Fotografía sobre las creaciones del colectivo VAN Lagos. Publicada en *Art in Lagos Magazine*, 2012.

Algunos de los miembros de este colectivo son: Emeka Ogboh, Jude Anogwih, Jelili Atiku, Uchay Chima Joel, Mudi Yahaya, Victor Eikhamenor y Lucy Azubuike. Todos ellos son conscientes de la aún deficiente incorporación de las nuevas tecnologías tanto en las escuelas de arte como en galerías, museos e instituciones artísticas de su país, pero apuestan por dar visibilidad al videoarte involucrándose en la organización de talleres, programas educativos, exposiciones, festivales y ayudas al estudio para jóvenes artistas emergentes en el campo de las nuevas tecnologías.¹⁴¹

Emeka Ogboh. Lagos (Nigeria), 1977.

Es miembro del colectivo artístico anterior, VAN-Lagos.

En el video *Disconnected II*, Ogboh trató de capturar el espíritu de Lagos, una de las ciudades más pobladas, activas, y excitantes del mundo. El uso de fractales, de imágenes en movimiento, de simetrías imposibles y de sonidos fantásticos transformaron el clamor de la ciudad en un paisaje abstracto y poético que transmitía la fugacidad y el caos de estos megaespacios urbanos.



Disconnected II. Blackground Sound: Lagos Soundscap

¹⁴¹ Para más información sobre las nuevas generaciones de artistas que desarrollan videoarte en Nigeria véase “Not another short fim” en la revista *Dak'art actu* N°1, p.4.

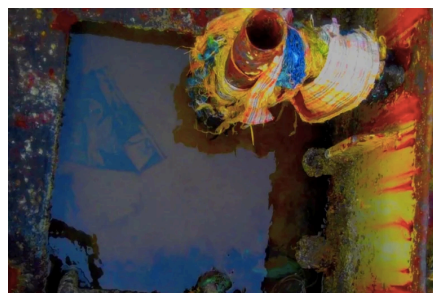
Jude Anogwih. Nigeria, 1975.

Comisario y miembro co-fundador del colectivo VAN Lagos (Video Art Network)..

Ha expuesto sus creaciones de videoarte en exposiciones nacionales e internacionales como el Festival D'Art Video en Casablanca FIAV (2009-2010), Festival Miden en Grecia (2009), SMBA en Amsterdam (2009), Cologne OFFX, Francia (2012), PROYECTOR2011 Festival Internacional de VideoArte en Madrid, Old News #6 Malmö-Lagos -Copenhagen (2009), Visionary Africa Proyect Geo-graphics en Bruselas (2010), Linha Imaginaria Video Art Workshop, Lagos (2009) y Video Art Workshop Goethe Institut, Lagos (2010) entre otros.

Sus trabajos abordan temáticas relacionadas con la identidad, el desplazamiento, las migraciones y la degradación medioambiental.

En la serie de cinco videos titulada *It is WELL V.201,3* el autor reflexiona sobre el uso y el abuso indebido de los recursos naturales, en un país como Nigeria, con profundas creencias religiosas. Alusiones al petróleo y a la religión actúan como fondo de las imágenes, para expresar la degradación y los abusos de poder.¹⁴²



ANOGWIH, Jude. *It is WELL V.2013*. Video Digital

¹⁴² <<http://www.vanlagos.org/article.htm>>

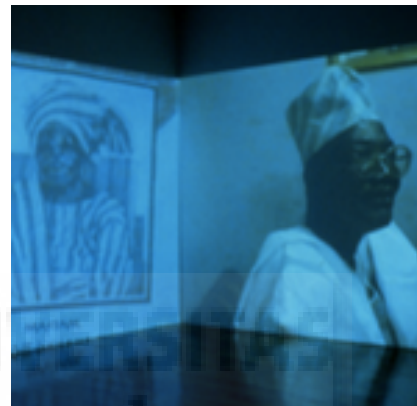
Oladele Bamgboye. Nigeria (1963). Vive y trabaja en Londres.

Este innovador artista domina variedad de medios, desde la fotografía hasta las imágenes en movimiento. Su interés por las nuevas tecnologías le ha llevado a explorar los medios electrónicos como forma de expresión artística. Investiga y se recrea en temas relacionados con la antropología, la historia y la sociedad. A menudo utiliza su propio cuerpo como protagonista de sus creaciones para explorar cuestiones sobre la raza, la sexualidad o el exilio.

Fotografías, videos y filmes donde el artista juega con la iluminación, el color y la superposiciones múltiples de imágenes, creando efectos vertiginosos y alucinatorios.



Celebrate 1994-97 Duratrans Lightbox



Homeward Bound, Videoinstalación
The Short Century: Independence and
Liberation Movements in Africa, 1945-1994

Oladele Bamgboye también ha explorado la imagen fílmica a través del cortometraje. Algunos ejemplos son *The hair of the Man*, realizado en 1994 y presentado en el ICA de Londres como participante en el *Mirage Festival* en 1993 y *Homeward Bound* producido en 1995 y exhibido en la Documenta X de Kassel en 1997.

Al igual que en sus fotografías, la obra fílmica de Bamgboye se caracteriza por su originalidad en el uso de las transgresiones formales como la simultaneidad de imágenes fijas e imágenes en movimiento, exposiciones múltiples, inclusión de textos que articulan cambios de narrativas en tiempos diferentes, poemas y bandas sonoras de rap/poetry.

Erasmus Onyishi. Calabar (Nigeria).

Artista que explora el arte digital, la pintura, la escultura y el videoarte. Como alumno del artista ghanés El Anatsui, también comparte su interés por el potencial artístico de los objetos descartados, desplazados de su entorno y contexto habitual. Crea obras donde los viejos objetos se reinventan con nuevas materialidades y significados



Food is ready. Performance 2012.



National Art Competition, 2013.¹⁴³



Light Cry, Exhibition Shifting Meaning. Video.

Disponible en <http://www.wooloo.org>¹⁴⁴

¹⁴³ *The National Art Competition* es un concurso anual promovido por la organización *African Artist'Foundation AFF* en Lagos (Nigeria). Esta plataforma artística ayuda a impulsar el arte como catalizador social y agente de comunicación y diálogo para la mejora de la sociedad actual.

¹⁴⁴ Wooloo.org es una plataforma de difusión del arte y la cultura que tiende redes on-line y explora estrategias de conexión entre artistas de todo el mundo. Fue creada en 2002 por el grupo de artistas daneses S. Kai Nielsen, Martin Rosengaard y Russell Ratshin, entre otros.

Breeze Yoko. Ciudad del Cabo (Sudáfrica), 1977. Vive y trabaja en Johannesburgo.

Este artista multimedia desarrolla su potencial artístico como actor, diseñador gráfico, músico de hip-hop MC y especialista en video, cine y graffiti. Comenzó su carrera en el cine y en la industria de la publicidad televisiva. Ha participado en proyectos de arte urbano en numerosos países, como Botswana, Mozambique, Senegal, Alemania y Francia, entre otros. Algunas de sus películas han sido premiadas en festivales de cine internacionales. Concretamente la película documental *'Les enfants de Biko'* realizada y producida por el propio artista en 1997 fue galardonada en el *Festival du Cinéma Tri-Continents* en 2007. También son destacables de mención sus documentales *"Daily Silence"* (2005) y *"Ateliers du Koala Group"* (2006).



Fotografía publicada en la plataforma INDIEGOGO, 2014. <<https://www.indiegogo.com/>>

Actualmente Breeze Yoko participa en el proyecto *Invisible Borders*¹⁴⁵ junto con otros ocho artistas de cinco países africanos que trabajan en los campos de la fotografía, la escritura, la instalación, el cine y el performance. El objetivo de esta expedición es recorrer África y Europa, desde Lagos (Nigeria) hasta Sarajevo (Bosnia-Herzegovina) para demostrar que las fronteras entre países, razas y culturas no existen. A través del relato fotográfico y fílmico se enfrentan a desafíos relacionados con las complejas realidades de un mundo en movimiento constante, situándose en el contexto de la migración africana. Desde el comienzo de la expedición 2009, este grupo de artistas trabaja en ciudades diferentes con numerosos artistas locales a través de la investigación, el intercambio y la realización de obras de arte público.

Algunos de los componentes de *Invisible Borders* son: Dawit L. Petros, fotógrafo (Eritrea), Heba Amin, director de cine (Egipto), Breeze Yoko, Video/Film y Graffiti (Sudáfrica), Lindokhule Nhlakanipho Nkosi, escritor (Sudáfrica), Renee Mboya, escritor (Kenia), Tom Saater fotógrafo (Nigeria), Angus McKinnon, fotógrafo (Sudáfrica), Emmanuel Iduma, escritor y crítico de arte (Nigeria) y Emeka Okereke, fotógrafo (Nigeria), entre otros.

¹⁴⁵ Para más información sobre esta organización véase <<http://invisible-borders.com/road-trip-2014/>>

Malose Malahlela. Limpopo (Sudáfrica), 1984.

Este joven artista, después de graduarse en secundaria, decidió formar un colectivo artístico llamado *Innercitycommunity* con el objetivo de crear una plataforma alternativa de expresión artística donde poder desarrollar proyecciones, performances y debates. Posteriormente, en 2008, co-fundó una organización artística denominada *Kelelketla! Library*, concebida como un espacio interdisciplinar independiente, fondo de biblioteca digital y plataforma de difusión de proyectos artísticos focalizando la participación, colaboración y el intercambio.

Como artista sonoro, Malose utiliza el nombre de “Kadromatt”, desarrollando proyectos artísticos donde narra historias a través de procesos y diálogos escenificados con sonidos. Su actividad consiste en moldear, manipular, añadir, distorsionar y registrar los sonidos generados por el mundo que nos rodea.

En 2013, Malose Malahlela llevó a cabo uno de sus últimos proyectos, *Sound Development City*¹⁴⁶ consistente en la grabación de los sonidos urbanos de Johannesburgo y su emisión en ciudades europeas con contextos, tiempos y espacios diferentes. Los participantes caminaban por las calles de Marsella, Lisboa y Ciudad del Cabo escuchando las grabaciones de audio donde Johannesburgo era recreada como un paisaje imaginario a través de sus sonidos.



MALAHLELA, M. *Sound Development City*, 2013 *Blossomed in String*, 2013. Khol Estudios, Nueva Delhi, India

Malose Malahlela también ha colaborado en proyectos donde han intervenido músicos y artistas de todo el mundo. Tal es el caso del performance sonoro *Blossomed in String* realizado en la India, donde el artista utilizó instrumentos de este país para componer un espacio sonoro donde los sonidos aparecían descontextualizados.

¹⁴⁶ Para más información sobre el proyecto *Sound Development City*, véase <http://sound-development-city.com/2014/wp-content/uploads/2014/01/05_MaloseMalahlela.pdf>

Nana Kofi Acquah. Accra (Ghana). Trabaja y reside allí.

Ha desempeñado su labor como fotógrafo profesional en numerosos países africanos, desde Camerún, Uganda, Angola, Nigeria, Mali, Senegal, Costa de Marfil, Liberia, República Democrática del Congo y Ghana, entre otros, relatando historias sobre la realidad cotidiana de las gentes de su continente. Su principal aspiración, al igual que la de otros muchos jóvenes artistas africanos, es cambiar la imagen negativa que los medios de comunicación internacionales proyectan sobre África, como un continente de desesperación, donde los estereotipos de pobreza y la violencia siguen estando vigentes. Para Kofi Acquah, en África existen muchas realidades esperanzadoras y merece la pena mostrar al mundo narrativas que contribuyan a un cambio de percepción positivo.



Fotografías publicadas en el blog de Nana Kofi Acquah <www.nkphoto.com>

La manera en que Nana Kofi Acquah trabaja y divulga sus obras a través de las redes sociales, es compartida con un gran número de jóvenes artistas actuales. Herramientas como *Instagram* o *Twitter* les sirven para hacer llegar sus imágenes a millones de personas sin necesidad de pasar los filtros de selección o reconocimiento que antes dificultaban su proyección.

Después de presentar este breve recorrido por la obra de algunos de los artistas implicados en el uso de las nuevas tecnologías, constatamos que este medio de trabajo se está convirtiendo poco a poco en un expresivo y cada vez más habitual recurso para la creación y difusión de la expresión artística contemporánea.

Como hemos podido comprobar, los creadores africanos actuales participan del uso de las nuevas tecnologías: monitores, proyecciones, audio, aparatos electrónicos y ordenadores que se convierten en nuevos soportes y medios de expresión artística. Videos, performances, fotografías e instalaciones imponen sus propios códigos y lenguajes: ruidos, distorsiones, variaciones temporales, efectismo electrónico o digital, imágenes pixeladas, abstracción formal, etc., configurando obras que están en consonancia con la creación artística contemporánea mundial.

A este respecto, el fotógrafo nigeriano Andrew Esiebo opina:

Muchos jóvenes africanos están adoptando las nuevas tecnologías para buscar soluciones a los desafíos del continente africano. Es importante destacar que nosotros, los africanos, tenemos que crear nuestras propias plataformas para presentar una realidad inspiradora y refrescante de África desde nuestra propia sensibilidad.¹⁴⁷

Obidike Okafor, periodista nigeriano experto en cultura y artes visuales, define al continente africano como un espacio de efervescencia creativa en el que múltiples voces configuran un espectro polifónico de técnicas, soportes y estilos artísticos en consonancia con el mundo globalizado.¹⁴⁸

Estas afirmaciones recogen la idea esencial que hemos querido transmitir sobre el cambio de la imagen actual del continente africano gracias a las nuevas herramientas digitales. Reconocemos la importancia del acceso a páginas webs, blogs y redes sociales como vías de difusión de imágenes, realidades e información de la cultura y del arte africano actual por todo el mundo.

¹⁴⁷ ERRO BAJO, Carlos: “África a través de Instagram” en *El País. Planeta futuro*, 18-07-2014.

¹⁴⁸ OKAFOR Obidike: “Art- Video in Nigeria” en *Dak'Art Actu n° 1*, Mayo 2014.

4. Migraciones y convergencias en el Arte Contemporáneo Africano.

La historia del continente africano, desde final del siglo pasado hasta la actualidad, está salpicada de acontecimientos relevantes que han ido configurando, a nivel artístico, un mosaico multicultural inabarcable. El contacto entre diferentes modelos sociales, políticos y culturales, la asimilación de nuevos patrones e ideologías estéticas, el choque entre estructuras locales y globales, así como la fractura y la convergencia entre la tradición y la modernidad, han ido redefiniendo la complejidad del Arte Africano Actual.

En poco más de un siglo, África se ha enfrentado a cambios y transformaciones radicales que han modificado sus estructuras tradicionales, sociales, políticas y culturales originarias.

1. El reparto colonial del continente africano de final del s. XIX por las potencias europeas.
2. La enajenación cultural y la pérdida de libertades durante la etapa de imposición colonial.
3. El periodo idealista posterior a la recién estrenada independencia de los estados africanos marcado por el empeño en la recuperación de la identidad africana, las raíces culturales y las tradiciones propias.
4. El post-exotismo y la autocrítica de los intelectuales y artistas africanos en la década de los años 70', marcado por el rechazo a las etiquetas de "africanidad", y a favor de su integración en el ámbito universal del arte.
5. Las crisis políticas y económicas de los años 80' y el comienzo del interés occidental por el arte de las periferias.
6. Las masivas migraciones de artistas e intelectuales africanos en la década de los noventa.
7. La globalización de final del siglo XX y el recién estrenado siglo XXI, que ha transformado la identidad africana y el Arte Africano Contemporáneo en global, cosmopolita y transnacional.

Ahondaremos en este apartado sobre el tema de las migraciones de artistas africanos a Europa y EEUU, pues entendemos que la riqueza y variedad de las manifestaciones artísticas del Arte Contemporáneo Africano actual se asientan, no sólo en el inmenso abanico cultural propio del continente africano, sino también en la asimilación y el mestizaje producidos por el cruce de culturas diferentes en sus recorridos de ida y vuelta.

La década de los años 90' estuvo marcada en Occidente por el final de La Guerra Fría entre los bloques del Este y del Oeste. Se abrió paso a una etapa de inestabilidad y crisis económicas que conllevaron a la adopción de políticas neoliberales y a la imposición de medidas económicas basadas en *Structural Adjustment Programs* (SAP) con el apoyo del FMI y del Banco Mundial, las cuales limitaban el presupuesto destinado a la cooperación y al desarrollo de países del Tercer Mundo. Todo ello, supuso para los países africanos, un desastre económico que se tradujo en deficiente atención sanitaria, subida de impuestos, la privatización de sectores públicos, el endeudamiento y empobrecimiento de la población, así como una mayor dependencia de la ayuda extranjera. El debilitamiento de las instituciones políticas, la corrupción y el colapso económico condujeron a muchos países africanos a cruentas guerras civiles con horrorosas consecuencias sobre la población, (movimiento de refugiados, genocidios, hambrunas, etc.). Todos estos acontecimientos se tradujeron, a nivel cultural, en una destrucción de las redes institucionales y organizativas que daban soporte a las producciones artísticas del continente. Cientos de artistas e intelectuales africanos decidieron, ante esta caótica situación, emigrar a países europeos y a EEUU en busca de nuevas oportunidades.

La experiencia del exilio supuso para todos ellos una difícil experiencia, marcada por la hazaña de reinventar una nueva identidad en un escenario desconocido.

Algunos artistas africanos representaron en sus obras alusiones a los sentimientos de desarraigo, añoranza de sus raíces y los traumáticos efectos del desplazamiento a tierras extrañas.

Incluiremos, a continuación, algunos ejemplos de obras con claras referencias a la diáspora africana y sus consecuencias.

El Anatsui. Ghana, (1944).

En la obra *On their fateful Journey Nowhere*, este artista ghanés utilizó viejos morteros de madera para representar seres humanos ágiles, curiosos y ávidos de nuevas experiencias en su juventud, en contraste con otros descartados e inservibles, aludiendo al paso del tiempo y a la vejez.



EL ANATSUI. *On their fateful journey Nowher*, 1995. Instalación. Morteros de madera.

En otra de sus obras, *Visa Queue*, El Anatsui dio forma a una cola interminable de seres humanos en su largo recorrido hasta llegar al continente europeo. Los trozos de madera adquirieron similitud a de seres humanos sin rostro, enfrentados a un oscuro e incierto destino.



EL ANATSUI. *Visa Queue*, 1992. Piezas de madera y carbón.

Uno de los rasgos definitorios de las creaciones de El Anatsui es la transformación de materiales cotidianos a través de elaborados procesos artesanales, otorgándoles nuevas dimensiones de visualidad, a la vez que establece conexiones entre formas de consumo contemporáneos con las imperecederas redes de comercio y política globales.¹⁴⁹

¹⁴⁹ Para más información sobre el artista El Anatsui véase REINTJES, Brandon: "Installing Anatsui: The politics of economics in Global Contemporary Art", Louisville (Kentucky): BFA The School of the Art Institute of Chicago, University of Louisville, Department of Fine Arts, 2009. Tesis Doctoral.

Julie Mhretu. Addis Abeba (Etiopía), 1970. Vive y trabaja en Nueva York.

Aunque Julie Mehretu nació en Etiopía, desde su infancia recibió una educación impartida por profesores norteamericanos. En 1977 se trasladó a Michigan (Estados Unidos), donde cursó sus estudios de Bachillerato. Posteriormente se trasladó a Dakar (Senegal) para continuar su formación en la Universidad Cheikh Anta Diop (UCAD). En 1997 obtuvo el Master of Fine Arts degree en Rhode Island School of Design (Estados Unidos). Finalmente, en 1999, se trasladó a Estados Unidos donde reside y trabaja.

La obra de Julie Mehretu es conocida internacionalmente por sus inmensos cuadros donde superpone capas de pintura y estampaciones distribuyendo, de forma abstracta, densas tramas de pintura.

Mhretu explora a través de sus metáforas visuales, el tema del desplazamiento y los efectos traumáticos sobre seres humanos enredados en complejas relaciones.

Los cuadros de Mhretu representan turbulentas atmósferas cargadas de redes entrelazadas, metaforizando los infinitos cruces de caminos y las nuevas cartografías surgidas del intercambio cultural.



MEHRETU, Julie. *Dispersion*, 2002. Tinta y acrílico sobre lienzo. 90x144 cm.

Nueva York: Colección de Nicolas Rohatyn y Jeanne Greenberg

A través de estos ejemplos, observamos como los artistas expuestos anteriormente exploran la temática de las migraciones desde una perspectiva que ahonda en la desterritorialización y la pérdida de identidad de los seres humanos desplazados.

Pero también creemos necesario referirnos a las migraciones desde otras perspectivas, sobre todo desde aquellas que, a nivel artístico, nos permitan apreciar los efectos enriquecedores del contacto entre culturas diferentes.

Así pues, primeramente haremos una distinción entre diferentes formas de migración:

a) Migración forzada.

La pobreza y la falta de oportunidades, así como los problemas políticos o las catástrofes naturales impulsan a la población a emprender la huida en busca de un futuro mejor. Este tipo de desplazamiento genera en los individuos: fragmentación, pérdida de identidad y desorientación en contextos diferentes a los de su propia cultura.

b) Los movimientos de la población desde el campo a las ciudades.

La pobreza y las malas condiciones de vida impulsan a amplios sectores de población rural a buscar oportunidades en las ciudades. Se configuran así megaciudades incapaces de absorber estos flujos migratorios dando lugar a bolsas de población marginal en las áreas periféricas.

c) Migraciones voluntarias.

El movimiento voluntario de profesionales e intelectuales en busca de nuevas oportunidades en otros países, entendiendo el contacto entre culturas diferentes como una plataforma de enriquecimiento cultural, de apertura a mayores posibilidades de acceso a formación, a nuevas tecnologías y a facilidades de promoción de sus creaciones artísticas.

Para llevar a cabo nuestro análisis sobre la diáspora de artistas africanos a países extranjeros, nos centraremos en la última categoría, considerando que uno de los rasgos principales que definen la identidad africana actual es su carácter global y transnacional. Abordaremos los problemas que surgen al colisionar lo local con lo global, y también el debate surgido ante las desiguales condiciones de proyección artística entre artistas africanos que han desarrollado su actividad profesional fuera de su continente y aquellos otros que decidieron permanecer en África.

También haremos referencia a las dificultades a las que se enfrentan actualmente los comisarios de Exposiciones de Arte Contemporáneo Africano a la hora de establecer criterios de selección para los artistas y sus creaciones, teniendo en cuenta el cruce de parámetros sobre su origen, el lugar de residencia, las fuentes de inspiración o los rasgos formales de sus obras.

4.1. La diáspora de artistas africanos durante el último periodo colonial y tras la independencia.

Si para los artistas europeos de principios de siglo, el desplazarse a otros continentes fue motivado por la necesidad de tomar contacto con el exotismo de otras culturas, para los artistas africanos, la motivación de su desplazamiento fue muy diferente. El rechazo hacia una educación basada en el modelo europeo, heredada del periodo colonial y las graves crisis económicas en la mayoría de los países africanos tras la independencia, fueron algunas de las razones para el exilio.

Pero sólo una pequeña minoría pudo huir de la represión política, la miseria y el caos social. Los artistas que permanecieron en África, tuvieron que sobrevivir enfrentándose a enormes dificultades tanto para poder vivir, como para darse a conocer a nivel local o internacional. La ausencia de infraestructuras básicas, de medios de información, de mercados locales de arte, de salas de exposiciones y de inversores o coleccionistas africanos, condenaron a estos creadores a una situación de marginación respecto de aquellos que pudieron exiliarse.

A continuación, citaremos a algunos de estos artistas que, siendo de origen africano, decidieron abandonar su continente forzados por los graves problemas surgidos antes y después de la independencia, trasladándose a países occidentales donde poder desarrollar su actividad artística.

Wilfredo Lam. Cuba (1902-1982).

Durante el último periodo colonial, coincidieron en París, un grupo de intelectuales franceses, africanos y afro-americanos en la diáspora. Juntos, experimentaron con corrientes de la modernidad europea, como el surrealismo, y el proyecto cultural sobre *La negritud*. Wilfredo Lam supo recoger su rica ascendencia cultural integrando referencias africanas, europeas y asiáticas en su prolífica obra.

Además, incorporó la influencia de artistas de las vanguardias europeas como Picasso, André Breton o Henri Matisse, así como las teorías filosóficas de Carl Gustav Jung, orientadas hacia la valoración de la cultura y el arte de los pueblos primitivos.

La producción artística de Wilfredo Lam fusionó corrientes tan diversas como el arte ritual africano, la iconografía y el espíritu de las formas del Caribe y las vanguardias europeas como el Surrealismo y el Cubismo.

Alexander Skunder Boghossian. Etiopía, 1938-2003.

En los años 90, un grupo de artistas e intelectuales etíopes y nigerianos, vinculados a los círculos universitarios, emigraron a EEUU. Algunos de ellos mostraron su predilección por los signos caligráficos de las culturas tradicionales africanas, que reinventaron como un nuevo y original lenguaje jeroglífico integrado en sus obras. Entre ellos estaba Skunder Boghossian, quien destacó por su estilo original y su particular reinención del Surrealismo: signos caligráficos mezclados con evocaciones cósmicas, animales fantásticos y atmósferas envolventes realizadas a base de aguadas de acuarela.

La presencia de Skunder en la Universidad de Harvard, influyó en toda una generación de artistas tanto etíopes como afro-americanos, incluyendo al grupo de artistas *AFRI COBRA* integrado por intelectuales en contra del apartheid y defensores de las raíces artísticas africanas.¹⁵⁰

Woseme Worke Kosrof, Addis Abeba (Etiopía), 1950.

Como muchos otros artistas etíopes, Woseme provenía de la Escuela de Bellas Artes de Addis Abeba. Emigró a California donde pudo fusionar sus exploraciones sobre los aspectos mágicos de los símbolos caligráficos *Amharic*, procedentes de la lengua semítica de la región de *Amhara*, al norte de Etiopía, con las nuevas influencias artísticas extranjeras. También destacó por su participación en el grupo *AFRI COBRA*.

Recordemos que el reto para los integrantes de este grupo era, no sólo mantener su identidad africana, sino también el ser reconocidos como “artistas modernos” en el ámbito artístico internacional. Su actitud frente a las corrientes ideológicas basadas en la recuperación de las tradiciones culturales africanas (*Teoría de la Negritud*), así como en las categorizaciones como el etnicismo o la africanidad de las expresiones plásticas del continente africano, les llevó a posicionarse a favor del intercambio y acercamiento entre culturas diferentes, como una forma de tránsito hacia la Modernidad.

¹⁵⁰ Para más información sobre el grupo AFRICOBRA véase JONES-HOGU Barbara: “The history, Philosophy and Aesthetics of AFRICOBRA”, Amherst: University of Massachusetts at Amherst, 1973.

< <http://areachicago.org/the-history-philosophy-and-aesthetics-of-africobra/> >[consulta: 27-4-2015]

Elizabeth Atnafu, Addis Abeba (Etiopía), 1956.

En los círculos artísticos, mayoritariamente masculinos, Atnafu destacó al obtener el reconocimiento del certamen “*United Nations International Women’s Artist Award*” en 1976.

Aunque inicialmente se dedicó a la pintura, también realizó instalaciones con alusiones a las tradiciones de Etiopía y su mestizaje con los estilos europeos. Ha desarrollado su actividad en los campos de la pintura, la instalación, el diseño gráfico y la literatura.

Sus primeras obras estaban basadas en sueños o visiones de sus orígenes, con superficies de ricas texturas y vibrantes colores. Posteriormente, en la década de 1980 sus pinturas representaban entornos urbanos que evocaban la sensación de dislocación en las grandes ciudades occidentales en contraste con escenas nostálgicas de sus raíces. Los temas y los motivos empleados por Atnafu, provienen de sus experiencias como sujeto diaspórico, así como en su inspiración sobre las vidas de las mujeres que formaron parte de su entorno. A mediados de la década de 1990, Atnafu comenzó a crear instalaciones-santuario con la intención de hacer hincapié en la importancia de las experiencias personales como vía para comprender el mundo.

Sokari Douglas Camp. (Nigeria) 1958.

Estudió y residió en California y en Londres y, aunque nunca practicó arte en su país, introdujo en sus obras motivos de la cultura *Kalabari* con la que ella se identifica.

Realiza esculturas motorizadas realizadas con trozos de metal reutilizados en las que retrata personajes ingleses, superponiendo, irónicamente, una percepción africana del mundo, sobre una imagen occidental.

El proceso de crear su identidad siempre ha estado arraigado en su memoria, por lo que para Douglas Camp es esencial mantener vivo su pasado como una herramienta indispensable para su trabajo. Sokari Douglas Camp prefiere ser tratada de “artista” a secas, rechazando categorizaciones que la encasillan como “africana” u “occidental”

Amouzou- Glikpa. Sokode (Togo), 1960.

Ha residido en China y Alemania, donde también ha desarrollado su actividad profesional. En 1983 se trasladó al continente asiático. Allí pasó una década formándose en la Universidad de Beijing y enriqueciéndose con la espiritualidad de la cultura china. También residió 14 años en Alemania, donde ha trabajado como colaborador del artista plástico Tony Cragg.

Glikpa recibe influencias de la religiosidad y del arte tradicional de su país, Togo, sus mitos y sus leyendas, entremezclándose con elementos de la historia y de las tradiciones de China y de Europa.



GLIKPA, A. *Le Fa*, 2008-2009. Instalación.

Lomé (Togo): Galería Peter Herrmann.

En la instalación titulada *Le Fa*, Amouzou Glikpa representa unos zapatos de gran tamaño sobre un carrito con ruedas, a los que ha incorporado altavoces que emiten el relato de proverbios tradicionales de África Occidental.

Además, esta instalación se acompaña con dibujos, pinturas y esculturas en los que aparecen signos y símbolos procedentes de la religión *Voodoo* y de la tradición asiática.

Sobre una pared contigua, completan la instalación 16 cabezas de carnero, (animal mitológico que en China se asocia a la guerra y al sacrificio) colgadas en espiral.



GLIKPA, A. *Béliers*, 2009. Arcilla, pigmentos y alambre, 200x200 cm.

A través del contacto con diversas culturas, Amouzou Glikpa siente haber redescubierto su propia identidad artística africana, conformada y enriquecida por múltiples influencias de diferentes partes del mundo. Es consciente de su existencia intercultural y de su inmersión en el universo cósmico en el que todos, independientemente de la raza o condición social, nos encontramos.

Magdalene Odundo. Nairobi (Kenia), 1950. Vive en el Reino Unido.

Aunque nació en Kenia, se formó como diseñadora gráfica en el Reino Unido, donde actualmente ejerce como profesora de cerámica (Surrey Institute of Art and Design, University College in Farnham).

Allí trabajó como ceramista, desarrollando un estilo personal que combina las técnicas de alfarería tradicional de la India, Nigeria y Uganda. A todo esto, se añaden referencias a otras épocas y culturas como la escultura greco-romana de las islas Cícladas, los motivos inspirados en la cerámica del sudeste americano o las obras de escultores modernos como Hans Arp o Constantin Brâncuși.



ODUNDO, M. Vasija, 1990. 40.6 cm. alt.



Vasija, 1985. 34 cm. alt.

Las formas orgánicas y simétricas de las vasijas de Odundo, sugieren la apariencia de seres inanimados gestados por técnicas y sensibilidades de múltiples culturas.

Más allá de su valor estético, estas obras traducen una aptitud que recoge herencias e identidades transculturales que traspasan las fronteras entre la tradición, la modernidad y la postmodernidad.

Otobong Nikanga. Kano (Nigeria), 1974. Reside y trabaja entre Bélgica, Amsterdam y París.

Nikanga desarrolla sus creaciones con técnicas y formatos variados (escultura, pintura, dibujo, fotografía, instalaciones y performances), incorporando en todas ellas narrativas sobre la memoria, la identidad y la protección del medioambiente. El tema de la degradación del medio natural de su país por la sobreexplotación del petróleo, los intereses económicos y los abusos de poder le sirven de inspiración para trasladar a sus obras interrogantes sobre las consecuencias de la acción del hombre sobre el planeta.

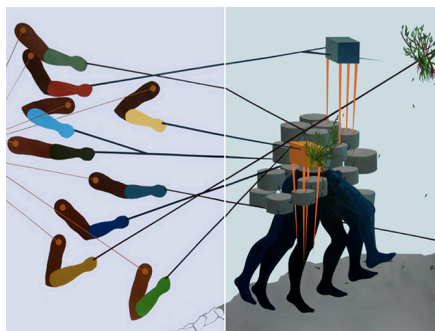


Alterscape histories, 2006-2012. Fotografía sobre aluminio. 114x114 cm.

Nueva York: Fabienne Leclerc. Galería Artsy.

En ocasiones, Nikanga forma parte de sus instalaciones, incorporando su voz y su cuerpo como un catalizador que conjuga todos los elementos intervinientes.

Los espacios y los objetos que utiliza adoptan roles simbólicos a modo de metáforas sobre temas que afectan a toda la humanidad, pero focalizados desde perspectivas culturales diferentes.



Social Consequences III: Without you everything Falls Apart/ Engaged/Body Builder/The Overload/Waiting for X/Fractured , 2010. Instalación.

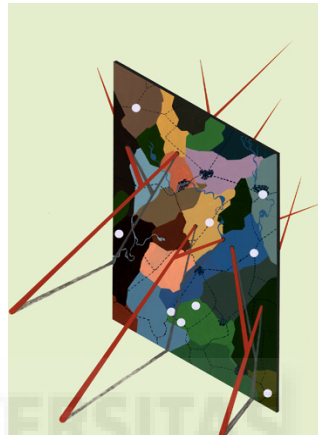
Amsterdam: Lumen Travo Gallery,

Otobong Nikanga siente un interés especial por la representación del paisaje, la topografía y la arquitectura. La degradación del áreas urbanas carentes de servicios indispensables, las complejas cartografías de un mundo en constante cambio o las relaciones interculturales del mundo globalizado están presentes en sus narrativas artísticas. Su experiencia itinerante por diferentes países ha conformado una interesante mezcla de influencias estilísticas: desde la sensualidad africana hasta el estilo *Kitch* americano (a través del uso de iconos populares).¹⁵¹



Dolphin Estate, 2008.

Fotografía. 90 x 120 cm



Limits of Mapping, 2009.

Acrílico sobre papel. 29x42 cm.

Ambas en Amsterdam: Exposición '*No be today story o* , 2010. Galería Lumen Travo,

¹⁵¹ FALL, N'Goné: "Art without borders. An Anthology of African Art: The twentieth century" en *Revue Noire Éditions*, 2000.

Yinka Shonibare. Londres (Reino Unido), 1962.

Artista londinense y de ascendencia *Yoruba* (Nigeria), crea instalaciones donde combina elementos culturales de diferentes procedencias. El carácter transnacional de sus diseños le confieren una originalidad única.

A través de fotografías, pinturas, esculturas e instalaciones, Shonibare desmonta las narrativas históricas referentes a la autenticidad cultural en el mundo globalizado. Su pretensión es lanzar interrogantes sobre los abusos de poder que siempre subyacen cuando una cultura se apropia de la etnicidad otra.



SHONIBARE, Y. *Big Boy* 2002. Maniquí de cera con atuendo de tela de algodón. 1.70cm.
Chicago: Art Institute of Chicago, Susan and Lewis Manlow, 2004.

Las telas que Shonibare utiliza en sus creaciones, estampadas con motivos supuestamente africanos, fueron realizadas por holandeses con la técnica del *batik* de Indonesia y posteriormente se exportaron a países africanos por comerciantes británicos. Además, estas indumentarias al estilo de la moda victoriana, visten a maniqués de cera descabezados que representan, según el citado artista, a los ambiciosos colonizadores europeos que fragmentaron África a su antojo, expoliaron sus recursos y marcaron el destino del continente hasta la actualidad.

La intención de Yinka Shonibare es trasladar a sus creaciones un carácter híbrido que provoque reflexiones en el espectador sobre la diversidad cultural, y las diferencias raciales y sociales entre colonizadores y colonizados. En el trasfondo de estas obras subyacen interrogantes sobre cuestiones como la historia, la identidad, la tradición y la modernidad.

Miguel Petchowsky. Angola, 1956. Reside en Holanda.

El nombre de este artista es de origen portugués, su ascendencia es rusa y comparte sus raíces con la étnia *Thchokwe* del sur de Angola. En ocasiones él mismo se pregunta “¿Quién soy yo?”, al ser considerado blanco en Angola y negro en Europa.

En el año 2001, Petchowsky se involucró en un proyecto artístico *Black and White copies* en el que participaron estudiantes, público y artistas invitados. Su pretensión fue sugerir una reflexión sobre la identidad, la raza, la autenticidad, la originalidad y la copia. El proyecto consistió en el uso de una fotocopidora por parte de los participantes, generando reproducciones de diferentes imágenes e interpretaciones. El resultado de esta experiencia fue una interesante mezcla de fotocopias que se reunieron en una publicación en torno a la originalidad, la autenticidad y la identidad.

La representación de esta obra, se llevó a cabo simultáneamente a la celebración de la Conferencia Mundial contra el Racismo en Durban, (Sudáfrica).¹⁵²



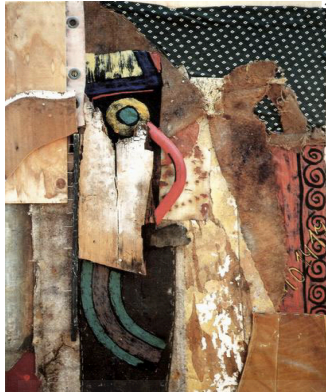
PETCHOWSKY, M. *Untitled*, 2001. Fotocopia en blanco y negro.
Proyecto *Black and White copies* por Fiona Kirkwood.

Esta experiencia fue acompañada por la exposición *Voices of Women, Hope, Art, Truth and Reconciliation* organizada por Andries Botha en colaboración al proyecto de Amazwi Abesifazane. Este proyecto recogió un archivo oral de las mujeres sudafricanas que sufrieron la opresión durante el régimen del apartheid en Sudáfrica. También realizaron un trabajo comunitario reflejando en paños de tela sus memorias con la esperanza de la reconciliación.

¹⁵² Del 31 de Agosto al 8 de Septiembre de 2001, se celebró en Durban (Sudáfrica) la Conferencia Mundial contra el Racismo, con el objetivo de adoptar medidas que pudieran favorecer a las poblaciones afectadas por la discriminación racial, la xenofobia y las formas conexas que agreden contra la libertad y la dignidad humana. Para más información véase: <http://www.oas.org/es/sla/ddi/docs/afrodescendientes_instrumentos_internacionales_Declaracion_Programa_Accion_Durban.pdf>

Las pinturas, esculturas e instalaciones de Miguel Petchowsky capturan experiencias, recuerdos y expectativas congeladas en el tiempo, convirtiendo cada obra, no en un intento de definición de la experiencia humana, sino más bien en una experiencia artística en sí misma.

En cuanto a las referencias que reciben sus obras, se observan rasgos estilísticos relacionados con el Dadaísmo, el Surrealismo, el Arte Pop y el Constructivismo, así como la influencia de artistas como el alemán Kurt Schwitters o el artista pop americano Robert Rauschenberg.



El espíritu de N Vula, 2000.

Collage, diferentes materiales recuperados.



La taza de te, 1998.

Óleo s / textil, 140x160 cm.

Lisboa: ARTAFRICA. Centro de Estudios comparativistas. Facultad de Lisboa. Portugal.

En el año 2004, Petchowsky presentó una instalación para el proyecto *Tangencya/Thinta* organizado por el propio artista junto con Andries Botha. Se realizó en el *Old House Local History Museum* de Durban, Sudáfrica. El sentido de esta intervención fue examinar críticamente la genealogía institucional de los museos, como estructuras estáticas que parecen congelar los archivos de la historia.



PETCHOWSKY, M. *Tangencya/Thinta*, 2004.

Pascale Marthine Tayou, Yaoundé (Camerún), 1967. Actualmente vive en Bruselas (Bélgica) y Douala (Camerún).

Ante el descontento por la corrupción política y los problemas económicos en su país, Tayou decidió abandonar sus estudios de Derecho y emigrar, en 1990 a Europa, para desarrollar su actividad profesional en el campo de las Bellas Artes.

Se considera un artista activista comprometido con los problemas que generan los nacionalismos, los poderes globales, el exilio y las diferentes formas de percepción del mundo en lugares y contextos diferentes.

Su obra es heterogénea en formatos, técnicas y significados, evadiendo cualquier esquema preestablecido. Utiliza múltiples referencias y símbolos de culturas diferentes donde las migraciones físicas y virtuales dan como resultado sorprendentes e inesperadas convergencias culturales. El concepto de viaje permanente y el contacto con nuevas culturas y experiencias en la aldea global son la esencia de su trabajo.

Su trayectoria artística abarca desde sus primeras esculturas realizadas a partir de materiales de desecho (maderas, plásticos, residuos vegetales, etc.) hasta instalaciones donde utiliza elementos de la sociedad tecnológica actual: restos de automóviles y piezas descartadas de aparatos electrónicos. Además, incorpora materiales recogidos en sus viajes por diferentes partes del mundo, dotándolos de nuevos significados en contextos diferentes.

En la exposición *Who Knows Tomorrow*, exhibida en la National Gallery de Berlín (2010), Tayou da la bienvenida a los visitantes con una instalación formada por las 54 banderas de todos los países africanos.¹⁵³



TAYOU. *Colonial Erektion*.2010

Berlín: *Who Knows Tomorrow?* National Gallery de Berlín (Alemania).

¹⁵³ Para más información sobre esta exposición, véase, *infra* apartado 5.1, pp. 277-283

Para Tayou, esta obra representa un puzzle coloreado sobre la complejidad de ser africano en la actualidad, arrastrando las consecuencias del desastre ocasionado por la Conferencia de Berlín de 1884-85 hasta los fallidos propósitos de la Unión Africana surgida en el año 2003. Quedan claras las alusiones críticas a los imperativos políticos, históricos y culturales que han marcado las condiciones políticas y sociales del África postcolonial, así como a las complejas relaciones entre Europa y el continente africano.

Tayou entiende el arte como un lenguaje universal, que puede puentes entre identidades y culturas diferentes. En palabras del artista:

No hay fronteras en la cultura. Así como el cielo es una dimensión infinita. Alguien dijo una vez que la cultura es lo que queda cuando uno ha olvidado todo lo demás. Así veo yo a la cultura, como una especie de interacción y mezcla de diversos gustos y sabores.¹⁵⁴

Un ejemplo de esta actitud es la reinención del puente sobre el río Sanaga, en Edea (Camerún). Esta edificación del periodo colonial formó parte del proyecto *Cultural Bridge*, bajo la dirección artística de Tayou, y tuvo como objetivo recordar los 50 años de relación entre Camerún y Alemania, así como plantear retos comunes para el futuro a través del diálogo y la comunicación entre estos dos países.



TAYOU. *Cultural Bridge*. Edea (Camerún).

Actualmente Tayou está involucrado en proyectos artísticos cooperativos que buscan la convergencia entre artistas de costumbres y mentalidades diferentes.

¹⁵⁴ BARK, Irene: “ Interview with Marthine Tayou on the future of German-African cultural relations” en *Alumni Denkfabrik for Culture, Education and Development*, Septiembre 2013.

Texto original: There are no borders in culture. Just as the sky is an indefinable dimension. Someone once said, culture is that which remains when one has forgotten everything else. I see culture as a kind of interaction and mixture of diverse flavours and tastes.
[...]

Aimé Ntakyica. Burundi, 1960. Vive y trabaja en Bélgica.

Artista multidisciplinar que realiza principalmente instalaciones interactivas, donde el sonido, la imagen, y el movimiento crean espacios conceptuales alternativos a las presentaciones artísticas tradicionales. Tras la espectacularidad de sus creaciones subyacen mensajes metafóricos sobre inquietudes y posicionamientos respecto al mundo globalizado, la pérdida de la identidad y la homogeneización cultural.

En su obra *Wir*, Ntakyica utiliza fotografías donde él mismo adopta diferentes personalidades a través de vestimentas típicas de diversas partes del mundo. Esta propuesta artística es una parodia sobre la pretensión occidental de dominar todo aquello que es diferente y asimilarlo como parte de su propia imagen.



NTAKIYICA, A. *WIR*, 2003. Rotating C-Prints in lightbox. 104,5 x 157,5 cm.

En sus instalaciones, Ntakyica refleja conceptualmente el colapso de identidades en un mundo empeñado por homogeneizar las culturas, haciendo desaparecer las valiosas señas identitarias de cada una. Crea espacios irracionales, a menudo transitables para los espectadores, transformando el acto contemplativo en experiencias viscerales o conceptuales.



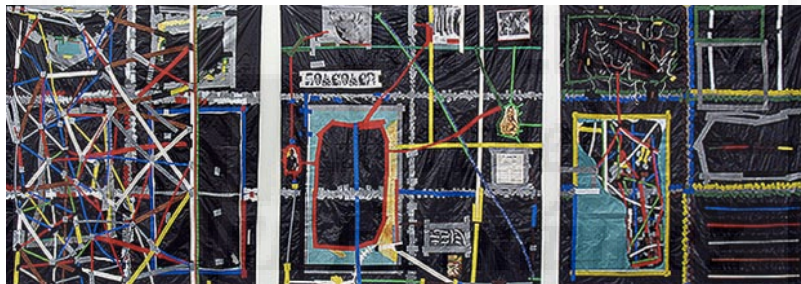
NTAKIYICA, A. *White Stone Fall*, Instalación. 1999.
Gante (Bélgica): *Stedelijk Museum voor Actuele Kunst*

Moshekwa Langa. Bakenburg (Sudáfrica), 1975. Vive y trabaja en Ámsterdam (Holanda).

Durante años, Langa sufrió la segregación racial y la opresión del régimen del apartheid en su país. El racismo, el desplazamiento y la alienación han estado presentes en sus obras, filtradas en fotografías de álbumes familiares, páginas de cuadernos, trozos de mapas rotos y objetos personales que el artista integra y recompone en nuevos y transfigurados mapas geográficos.

Sus creaciones artísticas no se limitan a un solo soporte o material, sino que conecta diferentes medios como gouaches, collages, fotografías, instalaciones y videos. Su técnica discurre en paralelo al mensaje que desea transmitir: la libertad para interconectar elementos heterogéneos a través de múltiples y ambivalentes asociaciones.

La vida oscilante del artista, entre Johannesburgo y Europa, se refleja en sus obras, traducidas en emoción y sentimentalismo en torno a recuerdos de sus seres queridos, acontecimientos biográficos e implicaciones sobre la transitoriedad de la vida así como a la intrincada red de conexiones personales que tejemos a lo largo de ella.



LANGA, M. *Collapsing Guides*, 2000-2003. Técnica Mixta sobre plástico, 236x234cm.

El trabajo de Langa está impregnado de cuestiones como la identidad nacional, la participación política y la construcción de la propia identidad. A pesar del reconocimiento adquirido, tanto en Sudáfrica como en países extranjeros, Moshekwa Langa evita y subvierte las expectativas estereotipadas a las que se enfrentan los artistas africanos en su condición de sujetos postcoloniales.¹⁵⁵

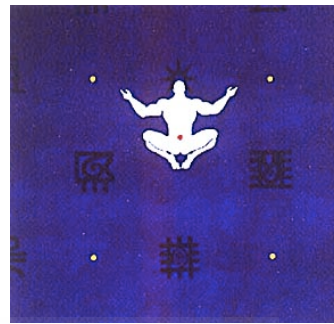
¹⁵⁵ <<http://www.c-flux.com/announcements/moshekwa-langa-marhumbini-in-another-time/>> [consulta: 29-4-2015]

Owusu-Ankomah. Sekond (Ghana), 1956. Vive en Bremen (Alemania).

En sus obras aparecen elementos tradicionales de su cultura como alusiones a las máscaras y a símbolos ancestrales *Adinkra* utilizados en pinturas rupestres de su país. En su producción artística reciente, Ankomah enriquece los referentes tradicionales con influencias de diferentes fuentes: la caligrafía china, la obra del artista renacentista Miguel Angel Buonarroti y la filosofía *Akan* de Ghana.



Free, 2006. Acrílico sobre lienzo. 150x200cm
Colección del artista.



Harmonius Perception, 1996.
Acrílico sobre lienzo, 280 x 280 cm.

En su obra *Free*, Owusu sitúa una misteriosa y trascendente figura en el centro de un ajedrez imaginario formado por una composición de símbolos *Adinkra* y otros inventados por el propio artista. Estéticamente, esta figura podría compararse a dos monumentales esculturas, *La estatua de la Libertad*, en Nueva York y *El Cristo Redentor* en Río de Janeiro, (Brasil).

El artista describe esta obra como la emanación de un ser esencial que grita:
[...] Estoy abierto al mundo, hálbame. Mi corazón es receptivo. Estoy lleno de amor. Este es el mensaje que se necesita hoy en día para poder cambiar el mundo.¹⁵⁶

¹⁵⁶ SPRING, CHRIS, *op. cit.*, p.252.

Texto original:

[...] "I am open, talk to me! My heart is receptive, I'm full of love" To me this is the message that most needs to be spread around these days, for with it we can change the world'

Ouattara Watts. Abidjan (Costa de Marfil), 1957.

Durante su infancia, Ouattara estuvo rodeado de un entorno donde se practicaban religiones distintas, desde el cristianismo, el islam y la religión animista. Su padre estudió biomedicina occidental, pero a la vez hacía sanaciones como curandero según la tradición mágico-ritual de su país. Durante su juventud, asistió a la *Spirit School*, en Abidjan, donde fue entrenado en el conocimiento de los ritos ancestrales de la etnia *Akan*.

Con 19 años emigró a París para estudiar Bellas Artes. Allí conoció a Jean Michael Basquiat quien quedó impresionado por la originalidad de sus pinturas, invitándole a conocer su estudio en Nueva York. Su contacto fue muy breve, pues Basquiat falleció en 1988, pocos meses después de entablar amistad con Quattara, pero fue suficiente para dejar una fructífera influencia en la obra del artista marfileño.



WATTS, O. *Matrix 00B*, 2003. Técnica mixta.



WATTS, O. *Poema*, 2011. Técnica mixta.

Para Ouattara, tan importante ha sido el sedimento de la cultura africana como la adquisición de nuevos conocimientos sobre la modernidad y las nuevas tecnologías en Occidente. Así pues, suma espiritualidad, tradición y modernidad en una simbiosis que el artista considera beneficiosa para la humanidad por sus connotaciones con dinámicas de reconciliación. Así lo expresa el artista:

Mi visión no se centra en ningún país o continente; va más allá de los límites geográficos, o de aquello que nos ofrecen los mapas. Veo el mundo desde una perspectiva mucho más amplia, abarcando a todo el cosmos.¹⁵⁷

¹⁵⁷ *Ibid*, p. 324.

Texto original: "My visión is not based only on a country or a continent; it's beyond geography, or what is seen on a map. Even though I localize it to make it better stood, it is wider than that. It refers to the cosmos"

Barthelemy Togu. M'Balmayo (Camerún), 1967.

Realizó sus estudios en su país, pero emigró a Europa para completar su formación en Suiza y Alemania. Togu se considera un viajero constante, atravesando fronteras de todo tipo como una forma de evolucionar. Sus viajes no son sólo físicos, sino que tienen que ver con la idea de traspasar obstáculos, límites e impedimentos creados por el ser humano en su propia mente. Desarrolla sus creaciones artísticas en medios y soportes muy variados, desde acuarelas sobre papel, fotografías, esculturas, instalaciones, teatro o *performances*. Su quehacer artístico no se centra solamente en el plano estético, también encuentra sentido en manifestar a través de sus obras, su posicionamiento ético sobre los problemas medioambientales que conciernen, no sólo al continente africano, sino a todo el mundo.



TOGUO B. *Natural Song*, 2014.

Acuarela sobre papel, 240x240cm.

N.York: Galería Lelon.



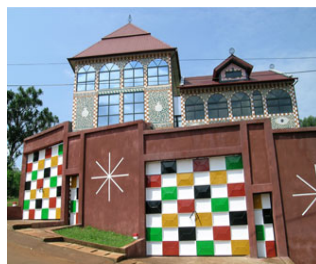
Purification series, 2004.

Acuarela sobre papel, 110x110cm.

Camerún: *Collection Bandjoun Station*.

Uno de los proyectos más importantes de la carrera artística de Togu ha sido la rehabilitación de la antigua estación de Banjoun (Camerún), transformada en Centro Cultural (biblioteca, talleres, galerías y salas de conferencias) para la formación y proyección de artistas africanos y de cualquier parte del mundo.

En este espacio también se realizan proyectos medioambientales para el desarrollo de actividades agrícolas que contribuyan a la concienciación sobre la importancia de la soberanía alimentaria como base de la sostenibilidad medioambiental, social y económica.



Bandjoun Station. Camerún. 2007.

4.2. Convergencia de identidades múltiples en el Arte Africano Actual: mestizaje cultural en la obra de Antonio Olé.

La obra de A. Olé (Luanda, 1951) no puede ser encasillada por una procedencia geográfica, cultural e ideológica determinada, sino más bien como el resultado de la riqueza cultural provocada por la convergencia de múltiples experiencias, historias e identidades.

A lo largo de su extensa trayectoria artística, este polifacético creador se ha enfrentado al deseo de afirmar sus raíces africanas por un lado, y por otro, a la atracción por de absorber e intervenir en la cultura occidental, optando por la compleja tarea de sintetizar ambas posiciones.

Graduado en el Instituto de Cine Americano de Los Angeles (Estados Unidos), estudió la cultura y el cine afro-americano en la Universidad de California (UCLA).

En la década de los años setenta, la obra de Olé dialogaba tanto con la Abstracción, (corriente artística predominante en esta época en Portugal), como con los nuevos movimientos provenientes de Estados Unidos, tal como el Action Painting, el Pop Art y el Arte Conceptual. En estos años, el artista se dedicó a estudiar la pintura mural, los motivos de la decoración de cerámica y la escultura tradicional de su país.

Pero tras la independencia de Angola en 1975, Olé comenzó a reelaborar su propio campo de expresión artística. Uno de sus retos fue la reestructuración de su lenguaje pictórico fusionando los signos tradicionales de la cultura *Cokwe* con los las corrientes contemporáneas. De esta forma, Olé subvertía los significados originales de los motivos ancestrales, al conjugarlos con técnicas y estilos foráneos. Sus obras se convirtieron así, en espacios donde convergían y se reformulaban las fuentes tradicionales con las actuales, adquiriendo una nueva dimensión simbólica.

En los años noventa, Olé comienza a combinar nuevos materiales y motivos en sus obras: ingredientes naturales (fósiles, huesos, madera, mármol) con elementos mítico-bíblicos (ángeles, máscaras), humanos-tecnológicos (espejos, restos metálicos) y figurativo-simbólicos.

En esta etapa, Olé creó la escultura *Angel of Peace*, a partir de restos de chatarra. Este impactante ángel metálico aparecía como un símbolo contradictorio ante los horrores de la reciente guerra civil en su país y las connotaciones religiosas de la forma angelical.



OLÉ, A. *Angel of Peace*, 1994. Restos de piezas metálicas.

Con esta fusión de estilos, culturas e influencias, Olé lanza un interrogante sobre la dinámica expansiva del Arte, la confluencia de referencias históricas, así como sobre la hibridación de procedimientos, materiales y técnicas (fotografía, escultura, pintura, cine y arquitectura).

En la instalación *On the Margins of the Borderlands*, Olé reflexiona sobre la violencia ejercida durante el periodo colonial, así como la decadencia que asoló a Angola tras el conflicto. Esta obra revela la capacidad de su creador para abordar un tema inquietante a través de formas sugerentes y de gran riqueza visual.



OLÉ, A. *On the Margins of the Borderlands*, 1994-1995. Instalación.

En el interior de un barco fracturado en dos, el artista amontonó fardos de informes sobre las atrocidades policiales cometidas en su país durante la colonización.

Sobre el casco de la barca, aparecían dos aves disecadas y ladrillos amontonados. Dos pantallas de televisión acompañaban la escena, mostrando imágenes de las olas rompiendo en las costas de puerto de Benguela, al sur de Luanda (Angola).¹⁵⁸

En la instalación *Hidden pages, stolen bodies*, Olé reunió viejos documentos de la época colonial, antiguos retratos de personajes anónimos, recortes de películas, herramientas oxidadas y maniqués amordazados con mascararas de gas, mostrando un escenario de confrontación entre el pasado, el presente y el futuro de Angola.

Maderas, hierros, alambres, trozos de periódico, cuerdas, fragmentos de cráneos de animales y proyecciones de video dieron forma a esta evocación a la historia de Angola, modelada por siglos de explotación y de conflictos internos.



OLÉ, A. *Hidden pages, stolen bodies*, 2001.

Otra de las vertientes artísticas de Antonio Olé es su fascinación por las paredes de las ciudades. Olé las considera fronteras invisibles entre la gente que vive a ambos lados de ellas, como arquitecturas transitorias, abiertas y permeables que cambian constantemente debido a su proximidad con la vida humana.



OLÉ, A. *Township Wall*, 2004.

¹⁵⁸ El puerto de Benguela, Luanda (Angola), fue un punto de embarque importante para los barcos que transportaban cargamentos de esclavos hasta las Américas y Europa durante el periodo de la trata de esclavos (1565-1876).

El artista transforma estos muros en una alegoría sobre la libertad, a través de metáforas sobre los cambios culturales, las fronteras y las posibilidades de traspasarlas.

Entre las múltiples facetas artísticas de Olé, también encontramos la dirección fílmica. Antonio Olé también ha dirigido varios documentales y videos sobre la vida y la historia de Angola, como por ejemplo: *Os Ferroviarios* 1975; *O Ritmo dos Ngola Ritmos* 1978, *Sonangol: 10 Anos Mais Forte* 1987, entre otros.

Reconocemos la multidisciplinariedad de Antonio Olé en el uso de diferentes técnicas (pintura, collage, cine, fotografía, instalaciones) con las que combina formas, colores y materiales diversos que añaden belleza a obras conceptuales con trasfondos profundos sobre la colonización, la guerra civil, el hambre, los conflictos sociales y, especialmente la capacidad humana para la resistencia y la supervivencia. En toda ellas, Olé imprime mensajes de esperanza ante la decadencia y la destrucción ejercida por el ser humano.

Pensamos que el relato de las obras de Antonio Olé se nos ofrece como una oportunidad excepcional para reflexionar sobre la riqueza de referentes que aporta la hibridación cultural, comprendiendo que no tendría ningún sentido pretender volver a las raíces culturales y artísticas de ninguna civilización, puesto que durante siglos, las civilizaciones occidental y no-occidental, se han extendido por todo el planeta, mezclándose y enriqueciéndose con nuevas influencias que han dado paso a culturas nuevas como prolongación de otras.

Según estas ideas, el antropólogo angoleño Henrique Abranches, propone que todas las culturas actuales están en un cruce de caminos. A lo que añade, que actualmente se han diluido las identidades en una época de diversificación de los circuitos de difusión, y se ha dado paso a espacios para la consolidación de circuitos menos elitistas y más tolerantes. En su libro *Identidad y Patrimonio Cultural*,¹⁵⁹ Abranches analiza la influencia de la globalización sobre la cultura de los pueblos.

Estamos de acuerdo con Abranches al admitir que las culturas forman parte de un nudo dinámico donde convergen identidades múltiples, que a nivel artístico se refleja en obras donde se reformulan las fuentes y los procedimientos y en las que se funden ecos ancestrales, diásporas, confluencias multirraciales y resonancias del mundo globalizado.

¹⁵⁹ ABRANCHES, Henrique: *Identidad y Patrimonio Cultural*, La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1988.

A través de los artistas y las reflexiones anteriores, podemos reafirmarnos en la idea de que todos los artistas africanos contemporáneos, trabajen dentro o fuera de su continente, participan de la permeabilidad del contacto intercultural, formando parte de un gran conjunto humano que aboga por la eliminación de cualquier tipo de frontera física o formal en el ámbito artístico.

Todos ellos entienden que el Arte Africano Contemporáneo engloba a todas aquellas creaciones en cuya esencia está “África”, al margen de límites geográficos, etiquetas y categorizaciones estéticas o extraestéticas.

En relación a este tema, nos parece interesante citar la aportación del escritor londinense Paul Gilroy en su libro *The Black Atlantic: Modernity and Double-Consciousness*¹⁶⁰ sobre la diáspora africana. El autor plantea el fenómeno la diáspora africana del Atlántico desde una perspectiva de curación de fracturas entre culturas, dejando atrás la noción tradicional de diáspora como fragmentación, pérdida y aculturación. Frente a los nacionalismos, propone una visión que privilegia la hibridación cultural y que aboga por la permeabilidad de las culturas y el internacionalismo. Además, entiende la cultura transatlántica trascendiendo los orígenes étnicos y las nacionalidades, para hacer surgir nuevas conciencias e identidades múltiples que conecten con la modernidad cultural.

A este respecto, consideramos también relevantes las reflexiones de Okwui Enwezor y Chika Okeke-Agulu sobre conceptos como el Continentalismo, Transnacionalismo y Cosmopolitismo en el Arte Africano Contemporáneo. En el libro *Contemporary African Art since 1980*,¹⁶¹ ambos autores analizan la dialéctica sobre si actualmente prevalecen las categorizaciones sobre la etnicidad, la religiosidad o la autenticidad de la identidad africana actual.

A pesar del carácter cosmopolita del Arte Africano actual, los citados autores argumentan que actualmente seguimos asistiendo a distinciones estéticas o extraestéticas que pretenden priorizar criterios de pertenencia o exclusión a la hora de identificar a los artistas africanos. Para los defensores del Cosmopolitismo del Arte Africano Contemporáneo, el mestizaje cultural debería de ser entendido como un signo de tolerancia hacia diferentes culturas, contextos y temporalidades.

¹⁶⁰ GILROY, Paul: *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness.*, Londres: Ed. Verso, 1993.

¹⁶¹ ENWEZOR, *op.cit.*, Capítulo 3, p. 4-5.

En relación al Cosmopolitismo, en los años sesenta surgieron algunos intelectuales a favor de esta nueva corriente. Nos referimos a los poetas Christopher Okigbo (Nigeria) y a Tchicaya U'tamsi (Congo).

Ambos escritores asimilaron las influencias tanto de la literatura occidental como de las letras africanas; fuentes diversas como Lorca, Rimbaud, Mallarmé, Homero, Virgilio, Hopkins, Senghor, Yoruba Oriku, o la poesía *Igbo* fueron parte de su enriquecimiento personal literario. Además, mostraron su disconformidad con ser categorizados como “poetas negros”, prefiriendo ser considerados “poetas a secas”, sin distinciones raciales. Este hecho se puso de manifiesto durante la entrega de premios del *Festival of Negro Arts* de Dakar en 1965, en el que Okigbo rechazó el 1er Premio de Poesía Africana argumentando su negativa a categorizaciones raciales. También declaró que no estaba de acuerdo en los criterios de selección de los participantes, por priorizar como condición esencial, el color de la piel.

En realidad, la principal intención tanto del *Festival of Negro Arts* de Dakar, como las conferencias sobre Literatura Africana y Literatura Africana en la diáspora, organizadas por Senghor y Alioune Diop en 1956 y 1959 en París y Roma respectivamente, fue dar a conocer al mundo la vitalidad y riqueza de producción artística africana, convirtiendo a la cultura en motor para el desarrollo económico y social. Era comprensible que en un momento de grandes cambios políticos, sociales y culturales, tras las recién estrenadas independencias de muchos estados africanos, surgieran contradicciones en torno a la nacionalidad y la identidad.

Con el aumento de la migración de artistas e intelectuales africanos hacia países occidentales a partir de 1980, poco a poco se fue dejando atrás este controvertido debate sobre la nacionalidad y la identidad, dando paso a un sentido más amplio y tolerante que abogaba por el enriquecimiento del discurso artístico propio con la toma de contacto entre culturas diferentes. La noción de “transnacionalidad” pasó a formar parte del discurso sobre la inmersión del Arte Africano Contemporáneo en las redes de la globalización.

Por otro lado, para los artistas africanos llegados a EEUU o a países europeos, el acceso a formación, becas, nuevas tecnologías y la posibilidad de darse a conocer en los círculos artísticos internacionales ha supuesto grandes ventajas.

Teniendo en cuenta que la mayoría de las producciones artísticas de africanos en Occidente son también exhibidas y reconocidas en círculos artísticos fuera del continente africano, es inevitable que surjan tensiones sobre la desnivelada proyección artística entre artistas africanos dentro y fuera del continente. Mientras que dentro del continente africano la actividad artística se desarrolla en un marco de carencias institucionales y dificultades para acceder a medios y recursos, para los artistas diaspóricos es mucho más fácil conseguir nuevos materiales, reconocimiento y visibilidad de sus creaciones.

Estos desequilibrios han provocado la aparición de diferentes propuestas que promueven la cooperación entre las naciones africanas, comisarios y artistas del propio continente para dar valor, reconocimiento y difusión al Arte Africano. De esta forma se fomenta la autonomía de la creación africana respecto de las instituciones y mercados artísticos occidentales y se avanza en el proceso de descentralización del monopolio artístico occidental.

Como consecuencia de estas transformaciones, han surgido nuevas cartografías y vías de difusión del Arte Africano Contemporáneo que sirven de plataforma para introducir a los artistas en las redes de la creación artística global, además de revelarse como nuevos espacios de múltiples y bifurcadas conexiones de producción e intercambio entre artistas diaspóricos y aquellos que permanecen en África.

Según el comisario nigeriano Okwui Enwezor, el resultado de estas complejas transformaciones ha sido un nuevo mapa donde convergen identidades múltiples, producciones artísticas donde se mezclan rasgos locales y cosmopolitas, lenguajes simbólicos, figurativos, abstractos y conceptuales así como signos de la tradición y la modernidad. En suma, una colisión de afinidades y divergencias que han desembocado en un arte transnacional, cosmopolita y multicultural.¹⁶²

Para terminar, creemos interesante hacer un reconocimiento hacia todas aquellas manifestaciones artísticas de africanos en la diáspora como una invitación a la reflexión sobre las ideologías excluyentes que recortan los horizontes intelectuales y rechazan al “otro”, convirtiendo la religión, la raza o el lugar de nacimiento en valores supremos.

Valoramos positivamente el potencial creativo surgido de las nuevas cartografías del mundo actual, donde la hibridación cultural revierte en la fuerza expresiva de estos artistas.

¹⁶² *Ibid.*, p.5.



5. Encrucijadas postcoloniales del Arte Africano Contemporáneo.

Como ya hemos visto en capítulos anteriores, durante muchos años el estudio del Arte Africano se llevó a cabo exclusivamente por parte de representantes del mundo occidental. La mayoría de los modelos de percepción y observación de este tipo de arte se acuñaron en la etapa del colonialismo, y han consolidado hasta el día de hoy, numerosos malentendidos sobre la forma de valorar las obras artísticas del citado continente. Actualmente, la visión occidental sobre el Arte Africano sigue estando marcada por distorsiones y estimaciones inadecuadas que traducen la prevalencia de prejuicios etnocéntricos que nada tienen que ver con la realidad de la vida y de la cultura en África.

La realidad de la sociedad africana actual no se corresponde con los tópicos que los medios de comunicación nos ofrecen: guerras, catástrofes, safaris, etc. Más allá de estos estereotipos, se encuentran millones de mujeres y hombres africanos que comparten con nosotros las mismas necesidades y aspiraciones. Pero además, África se distingue por una cultura enriquecida con tradiciones propias y por las huellas de siglos de intercambios, contactos e hibridaciones.

Lejos de los tópicos adquiridos durante el periodo colonial y debido a las intensas transformaciones sociales y culturales provocadas por los procesos de modernización y globalización del continente africano, el Arte Africano Contemporáneo puede definirse como el fruto de la sociedad mutante y dinámica actual, donde convergen corrientes artísticas heterogéneas del mundo globalizado con influencias de las tradiciones ancestrales del propio continente. Esta hibridación se traduce en fuerza expresiva, en innovadoras formas, técnicas, formatos y estilos que desbordan originalidad, y a la vez, transmiten interrogantes y emociones sobre la memoria, la identidad y las expectativas de futuro.

Pero, a pesar de la emergencia y el reconocimiento internacional que el Arte Africano Contemporáneo ha experimentado en las últimas décadas y del incremento de exposiciones, comisarios y plataformas de difusión artística tanto dentro como fuera del continente africano, es evidente que aún existe una gran dependencia respecto del monopolio occidental.

Los artistas africanos aún son seleccionados y valorados según parámetros occidentales. Además, existe una desequilibrada proyección internacional entre artistas residentes en África y aquellos otros que decidieron desarrollar su labor artística en Europa o Estados Unidos. A lo que habría que añadir el desfase que ocupan las exposiciones específicas de Arte Africano Contemporáneo respecto del ranking artístico internacional.

Nos proponemos en este apartado, ahondar en las razones que explican el origen de estas desequilibradas relaciones entre África y Occidente y sumarnos a la búsqueda de una alternativa a los patrones de rechazo y caridad con que África es percibida desde los países del primer mundo. Para ello, intentaremos aproximarnos a la comprensión de los cambios en los modos de percibir el Arte Africano desde la etapa del colonialismo hasta la actualidad, pues consideramos que aún existen prejuicios heredados de un pasado colonial no superado y dificultades en un presente postcolonial complejo enfrentado a los retos que impone la globalización.

Algunos intelectuales africanos, conscientes del reto de superar estos malentendidos, han denunciado la continuidad de una mirada colonial en tiempos postcoloniales. Tal es el caso del escritor y músico camerunés Francis Bebey, quien, en su novela *King Albert*, plantea las tensiones entre las tradiciones africanas y los modernos cambios traídos por la colonización. Además, en relación a la apreciación del Arte Africano, Bebey lanza una crítica directa sobre “los expertos venidos de fuera” que creen saber con exactitud cuáles han de ser los rasgos que caracterizan una obra de arte africana para ser “auténticamente africana.”¹⁶³

También el novelista y poeta nigeriano Chinua Achebe, cuestionó, en su novela *Things Fall Apart* las razones por las que una cultura aplica sus propios criterios, significados e interpretaciones para juzgar a otra cultura diferente. Esta novela relata los cambios en las costumbres de las sociedades tradicionales de los Igbo de Nigeria, a raíz de la llegada de los colonos británicos y los misioneros cristianos a finales del siglo XIX.¹⁶⁴

Comenzaremos nuestro análisis en la segunda mitad del siglo XIX, momento en que se produce, tras el reparto colonial del continente africano, la ocupación y dominio sobre los territorios del continente africano por parte de las potencias europeas. En este momento, en Europa, la política y la ciencia se habían aliado en una simbiosis de colonialismo y evolucionismo. Las culturas de los pueblos colonizados eran despreciadas e infravaloradas por algunos sectores de las élites europeas quienes las consideraban arcaicas. Según ellos, los objetos africanos eran considerados como material etnográfico que servía de justificación para la colonización de África, puesto que en estas obras toscas e inacabadas, se comprobaba la inferioridad de la raza africana, razón suficiente para ser civilizados por el liderazgo europeo.¹⁶⁵

¹⁶³ BEBEY, Francis: *King Albert*. U.S.: Westport, Conn.: L. Hill, 1981.

¹⁶⁴ ACHEBE, Chinua: *Things Fall Apart*, Londres: Ed. William Heinemann Ltd., 1958.

¹⁶⁵ Véase *supra* Apartado 1.1, pp. 40-41

Sin embargo, para los artistas de las vanguardias europeas, el encuentro con “el Arte Negro” provocó fascinación y sirvió de fuente de inspiración para investigar sobre innovadoras soluciones formales y concepcionistas de sus obras. Los artistas de las corrientes Fauve, Cubismo y Expresionismo de principios del siglo XX, fueron los primeros en reconocer en las piezas de Arte Africano, obras de arte con pleno valor, más allá de ser considerados como meros objetos etnográficos o curiosidades exóticas¹⁶⁶. Artistas como Picasso, Matisse, Modigliani, Kirchner o Paul Klee, entre otros, sintieron admiración por las imágenes idealizadas del Arte Primitivo procedente de las culturas africanas.

Durante las primeras décadas del siglo XX, numerosos intelectuales manifestaron su posicionamiento sobre las desiguales relaciones entre el “yo occidental” y “el otro”, el hombre negro.

El escritor, poeta y uno de los fundadores del Movimiento de la Negritud en la literatura francófona Aimé Césaire, manifestó su visión idealizada y nostálgica de las raíces de la cultura africana, al tiempo que denunciaba el racismo, la decadencia moral y la hipocresía del colonialismo europeo. En la revista literaria *Tropiques* publicada en La Martinica entre 1941 y 1945, Aimé Césaire invitaba a los escritores de la isla caribeña a realizar una revolución desde dentro, que rompiera con el clasicismo francés y la exotización de las costumbres y de la cultura de Las Antillas. En su lugar, proponían una literatura crítica con la esclavitud impuesta y un canal donde poder expresar sus sentimientos en relación a la pérdida de la identidad.¹⁶⁷

Aimé Césaire, junto con Leopold Senghor y Léon Gontran Damas fueron algunos de los intelectuales progresistas que en la década de 1930, se plantearon el sentido del colonialismo, derivando su posicionamiento político hacia la creación del Movimiento de la Negritud, fundamentado en la defensa de la toma de conciencia de los negros asentados en territorios dominados por los blancos y más específicamente por los europeos. Pero sus reivindicaciones iban más allá de la liberación de la esclavitud o del dominio político y económico. La negritud implicaba también la liberación cultural, la recuperación de las señas de identidad específicas de las diferentes culturas africanas y el descubrimiento, por parte de los ciudadanos negros de las colonias, de nuevos modos de crear, de pensar, de avanzar y de construir su propio futuro.

¹⁶⁶ Véase *supra* Apartado 1.2. pp. 42-73

¹⁶⁷ CÉSAIRE, Aimé: *Tropiques*, 1941-1945. *Collection complète. Lecture critique de Tropiques par René Ménéil*. París: Jean-Michel Place, 1978.

También, el psiquiatra y teórico político Frantz Fanon expresó su opinión sobre los efectos del colonialismo sobre las poblaciones africanas. En su manifiesto *Piel negra, máscaras blancas* publicado en 1952, Fanon redactó un mensaje crítico hacia la consideración negativa del colonizador respecto del hombre negro, carente de identidad y forzado a ser desplazado como “el otro”, en una sociedad blanca francesa. Esta obra ha ejercido una poderosa influencia sobre los movimientos a favor de los derechos civiles y los movimientos por la defensa de la conciencia negra en todo el mundo. Representa un agudo análisis de la formación de la identidad negra en una sociedad blanca y de cómo el racismo define los modos de reconocimiento, interrelación y construcción de la personalidad individual y social en las sociedades coloniales.¹⁶⁸

El escritor, poeta y teórico del Movimiento Surrealista André Breton, también contribuyó a la valoración y reconocimiento del Arte Africano y Oceánico en su ensayo *Art Magique*, publicado en 1957. La atracción de Breton por el Arte Tribal y su relación con la magia, le llevaron a indagar sobre lo fantástico, el inconsciente primitivo y el regreso a lo primigenio como fuente de autenticidad del ser humano. Reflejo de ello fueron sus creaciones literarias y artísticas, en sintonía con las actividades de sus colegas surrealistas en investigaciones sobre el ‘primitivismo interior’, a través de creaciones surgidas al margen de los controles de la razón, de la lógica funcional o la cultura del artista.¹⁶⁹

El crítico e historiador alemán Carl Einstein publicó en 1915 el primer análisis formal de la escultura negra africana *Negerplastik*, confiriéndole la categoría de arte de primer rango. En esta obra cuestionó el falso concepto de primitivismo postulado por antropólogos evolucionistas que explicaban la diversidad de la humanidad como resultado de diferentes fases del desarrollo evolutivo, contribuyendo a modificar la percepción occidental de las obras de arte africano.

En palabras del autor:

“Quizás no haya arte al que el europeo se acerque con tanta desconfianza como al Arte Africano. Por lo pronto, se le niega la categoría de ‘arte’. De esta manera, se marca una distancia entre estas creaciones y la postura europea, dejando manifiesta una falta de consideración que, a su vez, ha dado pie a una terminología despreciativa. Esta distancia, y los prejuicios que de ella se derivan, dificultan cualquier evaluación estética, incluso la imposibilitan porque semejante evaluación presupone en primer lugar cierta familiaridad.”¹⁷⁰

¹⁶⁸ FANON, Frantz: *Peau noire, masques blancs*. París: Éditions du Seuil, 1952.

¹⁶⁹ BRETON, André: “Le message automatique” en *Minotaure*, n° 3-4, 1933.

¹⁷⁰ EINSTEIN, *Op. cit.* p.131.

Durante los años decisivos para la vanguardias europeas, Carl Einstein propuso una vía para comprender, a través de obras de arte africano, el sentido formal y espacial, especialmente del Cubismo.

Asimismo, el intelectual francés George Bataille y los etnógrafos Paul Rivet y Michel Leiris ocuparon un lugar destacado en la reivindicación de la alteralidad, la corrección de los atributos de exotismo y la ruptura con la estetificación a la que había sido sometido el arte primitivo por parte de las vanguardias europeas.

Michel Leiris, realizó varias expediciones al continente africano entre 1931 y 1933 con el objetivo de recopilar objetos etnográficos que sirvieran de testimonio sobre la riqueza y la diversidad de las producciones artísticas indígenas, así como para completar las colecciones africanas del Museo de Etnografía del Trocadero de París.¹⁷¹ Su experiencia de trabajo etnográfico en la Misión Dakar-Djibouti iniciada en 1931, le llevaron a redactar el libro *L'Afrique fantôme*¹⁷² en el que Leiris defiende que el etnógrafo debe dejar de ser un observador imparcial ante las injusticias ejercidas sobre los pueblos colonizados. Su misión debería ser, según Leiris, ayudar a los africanos a obtener por sí mismos las herramientas necesarias para hacerse dueños de su propio destino frente a las ideologías racistas legitimadoras predicadas por la administración colonial. Así lo expresó el propio autor:

Unos quince años mas tarde, cuando se iniciaba el proceso que debía conducir a lo que presuntuosamente se ha denominado “descolonización”, me pareció que el mundo negro – africano u otro– tomaba verdaderamente cuerpo para mí, y esto debido a que las circunstancias me permitían pensar que, en la escasa medida de mis posibilidades de investigador y escritor, yo podría ayudar de forma indirecta pero positivamente a aquellos que, nacionales de ese mundo negro, luchaban contra la opresión y afirmaban en más de un lugar del globo su particularismo cultural. Para plasmar al hombre de cualquier otra parte del mundo y ser reconocido por él –condición necesaria de un humanismo auténtico– debía, sin duda rectificando la visión que hasta entonces había tenido de mi profesión, pasar por una etnografía, ya no de examen minucioso o de degustación artística, sino de fraternidad militante. Más que recoger únicamente –como mis compañeros y yo mismo habíamos hecho entre Dakar y Djibouti, utilizando a veces medios que, menos convencidos de actuar por una buena causa, habríamos condenado– las informaciones y los objetos que, registrados en nuestros archivos o conservados en nuestros museos, atestiguarían cómo las culturas

¹⁷¹ Véase *supra* Apartado 1.2. pp. 42-43

¹⁷² LEIRIS, Michel: *L'Afrique fantôme*. Les documents bleus In-octavo (n° 12), Série Notre Temps, París: Ed. Gallimard, 1934.

injustamente ignoradas tienen un valor en sí mismas además de ser de cara a nosotros mismos ricas en enseñanzas, proveer a las gentes a quienes se estudia.¹⁷³

Desde su posición anticolonialista, Leiris participó en movimientos de protesta contra las agresiones coloniales, adoptando una postura según la cual las relaciones de poder en la política se proyectan también en el trabajo etnográfico.

En un texto publicado en la revista *Les temps modernes*, fundada en 1944 por Leiris y Jean Paul Sartre, el citado etnógrafo mostró la “otra cara” del etnógrafo, la más abiertamente política que le llevó a realizar una imposible síntesis de activismo justo al inicio del proceso de la descolonización, al aunar lo que parecía irreconciliable: el crear profundas afinidades entre el arte exótico y primitivo y el pensamiento surrealista en la medida en que los dos buscaban suprimir la hegemonía de lo consciente y lo cotidiano en la búsqueda de la “emoción reveladora”.¹⁷⁴

Observamos en los escritos de los citados autores que durante el periodo colonial se asentaron las bases de los prejuicios que dificultan actualmente el diálogo intercultural entre África y Occidente. Desde la inclusión de los países africanos en el dominio colonial, hasta la constitución de los estados modernos, a mediados del siglo pasado, ha discurrido un periodo en el que las fronteras de África, sus estructuras sociales y sus bases culturales han sido alteradas por intereses foráneos. La influencia colonial determinó también la sustitución de la figura del artista rural, de raíces religiosas o sociales por el genio creador de obras únicas, permanentes y con finalidad estética. Además, durante este periodo surgió un nuevo arte africano promovido por marchantes europeos interesados en la exportación de máscaras y esculturas rituales, de moda por su exotismo entre los círculos intelectuales europeos. La mayoría de estas obras eran réplicas de las originales, pasando a adoptar un nuevo estatus como mercancía o souvenir.

En la década de 1960, con la recién estrenada independencia en muchos países africanos, surgieron nuevas corrientes artísticas en un intento de recuperar la identidad nacional perdida y la cultura del pueblo africano. Los jóvenes gobiernos apoyaron un concepto de africanidad que precisaba de la correspondiente manifestación plástica. El resultado fue un tipo de arte de corte oficial al margen de la realidad local y ajeno a cualquier tipo de proyección o reconocimiento internacional.

¹⁷³ *Ibid.*, pp. 7-8.

¹⁷⁴ GUASCH, Anna María, “El Arte Contemporáneo africano en un contexto global.” en *El juego africano de lo contemporáneo*, La Coruña: Ed. Landry-Willfrid Miampika, Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, 2008.

En Senegal, por poner un ejemplo, eclosionó con una vitalidad extraordinaria una política cultural basada en la Teoría de la Negritud, promovida por su presidente Leopold Senghor, quien impulsó la recuperación de la identidad africana y exaltó los valores comunes del mundo negro, como la solidaridad, la emoción y la sensualidad; valores radicalmente opuestos al individualismo y al racionalismo europeo. L. Senghor rechazaba el punto de vista que consideraba a las razas blanco/negro como excluyentes, y creía en la incorporación de los valores tradicionales africanos en el pensamiento y las instituciones de la nueva sociedad africana tras la independencia. Así lo expresó en sus poemas y escritos sobre la negritud: “Si el arte occidental cambió a partir de la influencia de la escultura africana, entonces, ahora es el arte contemporáneo africano el que realiza la simbiosis entre sus modelos tradicionales y las técnicas de la cultura europea, como una ruta circular desde África y de vuelta al África postcolonial.”¹⁷⁵

Como alternativa a esta teoría, otros intelectuales plantearon la necesidad de desarrollar una nueva forma de pensar que transformara las conciencias de dominadores y colonizados, a fin de crear un hombre nuevo; un individuo que no necesitara explorar su propia identidad, sino que pudiera superar las limitaciones que ésta misma le impusiera. Este hombre nuevo estaría en contraste con el hombre negro identitario y de marcada racialidad postulado por L. Senghor.

Esta vocación idealista llevó al psiquiatra y filósofo francés Frantz Fanon a anticipar el fracaso de los nuevos estados africanos, producto de la descolonización. Fue el primero en comprender que el nacionalismo forzado de las nuevas entidades políticas, no podía sino reproducir los mismos esquemas, conflictos y contradicciones del mismo imperialismo que los había creado. Así pues, muchos de los proyectos artísticos de este periodo fracasarían ante una desoladora realidad.

Desde 1975 hasta la actualidad, han proliferado graves crisis económicas y sociales, enfrentamientos armados y miseria generalizada. La desestructuración del tejido social y la falta de apoyo institucional ha dificultado la formación, emergencia y difusión del Arte Africano Contemporáneo. Pero a pesar de todas estas dificultades, también resulta relevante mencionar el hecho de que a partir de 1980 comenzará el fin del monopolio occidental en beneficio de la pluralidad cultural y de la aceptación y valoración de las diferencias culturales.

¹⁷⁵ Véase la tesis doctoral sobre la obra y trascendencia de las ideas filosóficas de Leopold Senghor, CUENDE GONZÁLEZ, M^a Jesús: “La perspectiva filosófica de Léopold Sédar Senghor sobre el ser humano y su vinculación al existencialismo”, Oviedo: Universidad de Oviedo. Departamento de Filosofía, 2008. Tesis Doctoral.

A este respecto, el historiador y crítico de arte norteamericano Thomas McEvelley, (1939-2013), explicó en su libro *Art & Otherness. Crisis in Cultural Identity*, su teoría sobre la otredad como una necesaria confluencia en el seno de la posmodernidad, entre las tendencias de la antropología y del pensamiento crítico contemporáneo, en el que la universalización o globalización se entiende como una corrección de los esquemas eurocéntricos de décadas anteriores.¹⁷⁶

T. McEvelley cuestionó, desde una perspectiva antropológica avanzada, la forma en que la cultura occidental había infravalorado durante casi 200 años a las demás culturas del mundo. Por poner un ejemplo, citaremos el legado filosófico de Georg Wilhelm Friedrich Hegel, quien en su libro *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, expresó su dialéctica sobre el amo colonizador y el esclavo colonizado:

El negro representa al hombre natural en toda su barbarie y violencia. La única conexión esencial que los negros tienen con los europeos es la esclavitud. [...] En África no puede haber historia, sino solo casualidades, sorpresas que se suceden unas a otras. No hay ningún fin, ningún estado que pueda perseguirse; no hay ninguna subjetividad, sino solo una serie de sujetos que se destruyen.¹⁷⁷

McEvelley se posicionó contrario a estas posturas que marginaban a los seres humanos por condición de su raza y recordó que desde 1980 hasta la actualidad, se había producido un giro discursivo a favor de la multiculturalidad, con una voluntad de deconstruir la férrea centralización de décadas anteriores como resultado de la propia globalización.

En esta misma línea, McEvelley manifestó su desacuerdo con el enfoque dado a la exposición *Primitivism in the 20th Century: Affinity of the Tribal and the Modern*¹⁷⁸ realizada en 1984 en el MOMA de Nueva York, donde se mostraron las obras de los artistas de las vanguardias europeas, al lado de aquellas obras de arte primitivo con las que guardaban cierta semejanza o afinidad formal.¹⁷⁹

¹⁷⁶ McEVILLEY, Thomas: *Art & Otherness. Crisis in Cultural Identity*, Estados Unidos: Ed. MacPherson Co Publisher, U.S., 2001.

¹⁷⁷ HEGEL G.W.F.: *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal. Introducción General* (1837), en *Revista de Occidente*, Madrid: Alianza Editorial, 1974.

¹⁷⁸ RUBIN, William: *Primitivism in the 20th Century: Affinity of the Tribal and the Modern*, Nueva York: MOMA. Del 27 de Septiembre de 1984 al 15 de Enero de 1985.

¹⁷⁹ Véase *infra* pp. 217-218

Por poner algunos ejemplos citaremos *Las señoritas d'Avignon* de Picasso junto a una Máscara *Mbuya* de la étnia *Pende* del Zaire, las figuras alargadas de Giacometti al lado de esculturas Ngorongoro de Tanzania, o la *Máscara del Miedo* de Paul Klee, al lado de un dios guerrero de la cultura del pueblo *Zuni* de Estados Unidos.

El citado crítico cuestionó la manera de mostrar, por primera vez, el arte primitivo al lado del arte moderno; por su carácter extremadamente formalista, por el hecho de omitir los nombres de los autores y de las fechas de realización de las obras y por tratar la comparación entre arte moderno y las artes primitivas considerándose a estas últimas como un mero ejemplo de “cultura muerta”.¹⁸⁰



Figura *Zuni* del dios de la guerra.

KLEE, P. *Mask of fear*, 1932.

Además, McEvelley reprendió a sus organizadores, William Rubin y Kirk Varnedoe por el tratamiento de los objetos tribales como mero material de inspiración para sofisticadas obras de Arte Moderno, sin reconocer el valor de los objetos inherentes a sus propios contextos culturales específicos y que solamente se tratara a estos objetos como arte si eran excluidos de su contexto cultural original, desligados del significado etnográfico de los mismos.¹⁸¹

¹⁸⁰ GUASCH, *op. cit.*

¹⁸¹ Recordemos que Thomas McEvelley fue un intelectual que desde su amplia formación académica (filología clásica, filosofía, historia del Arte, historia de los pueblos indígenas, de las religiones y de la cultura contemporánea, etc.) y de su amplia experiencia vital sobre las culturas del mundo, abogó por el respeto y el reconocimiento hacia las formas de vida de otras culturas, sus producciones artísticas y la comprensión de sus diferentes modos de percibir el mundo.

Si bien es cierto, que la exposición *Primitivism in the 20th Century: Affinity of the Tribal and the Modern*”, marcó un cambio radical en el discurso del arte contemporáneo, se ha de reconocer que también suscitó interrogantes ambiguos sobre la apropiación estética del arte de los pueblos colonizados, así como cuestiones relacionadas con la raza, el género y los abusos de poder. Quizás, hubiera sido más acertado narrar la historia del encuentro intercultural entre Occidente y los pueblos no-occidentales desde un análisis histórico crítico que no excluyera cuestiones esenciales como el sometimiento político, económico y evangélico europeo sobre los pueblos indígenas. Queda claro que tras las celebraciones del descubrimiento del arte tribal como germen de las vanguardias artísticas europeas, subyacen supuestos hegemónicos de Occidente enraizados en la época colonial y neocolonial.¹⁸²

Tras la citada exposición del MOMA, se daría paso a un debate en el que sería esencial un replanteamiento sobre la alteralidad y la exclusión. En un mundo encaminado hacia la globalización, era necesario romper con las ataduras de la historia del arte occidental y abrir un nuevo capítulo donde fuera prioritario favorecer el acercamiento y una mayor comunicación entre culturas. Este proceso se hizo patente a partir de la década de los 80, a través de una serie de exposiciones de arte que marcarían un punto de inflexión en los modos tradicionales de percepción de la cultura visual. A través de estas exposiciones el Arte Contemporáneo Africano tomaría un nuevo rumbo encaminado hacia una nueva realidad global donde el arte de las diferentes culturas estuviera situado en un mismo plano relacional.

¹⁸² CLIFFORD, *op.cit.*

5.1. Exposiciones de Arte Contemporáneo Africano en países occidentales.

En la segunda mitad del siglo XX, con la descolonización, el fin del monopolio occidental y la valoración de la pluralidad, se corrigieron, por fin, los “esquemas eurocéntricos” de apreciación del arte. En este contexto, surgen grandes exposiciones de arte contemporáneo no occidental con diferentes enfoques desde la antropología o la etnografía, en países de Europa y Norteamérica. En estas exposiciones se intentará legitimar el acceso de lo diferente en las esferas del arte institucionalizado.

Hoy en día, los mecanismos de difusión del arte contemporáneo son globales. El desarrollo del arte contemporáneo africano ha sido parte de esta transformación, lo que ha contribuido a dar forma al paisaje artístico complejo al que pertenece. Esto ha dado lugar a nuevos debates sobre su disposición dentro del panorama artístico mundial y el papel de los artistas africanos en las redes de producción internacional. Desde exposiciones, publicaciones, colecciones de museos de arte, proyectos de investigación en departamentos universitarios, la obra de artistas africanos contemporáneos ha ido ganando terreno, ampliando así sus vínculos transnacionales y globales. Ahora es común encontrar las obras de artistas africanos en los debates y exposiciones de Arte Contemporáneo de todo el mundo, especialmente en el contexto de la globalización.

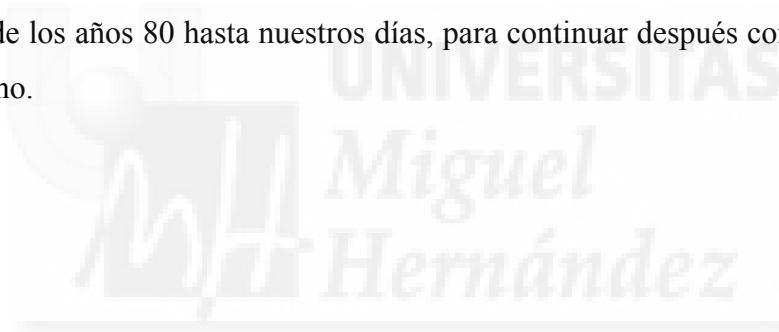
Además, varias exposiciones importantes, tales como: *Africa Remix* (Dusseldorf, Londres, Tokio, 2004-2006), *The Short Century: Independencia y movimientos de liberación en África, 1945-1994* (Museo Villa Stuck, Munich), *África Hoy* (Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 1991), *Africa explora. Arte africano del siglo XX* (Nueva York, 1991), *Seven Stories about Modern Art in Africa* (Galería de Arte Whitechapel, Londres, 1995), *100% África*, (Museo Guggenheim de Bilbao, 2007), *Mirando a ambos lados: Arte Contemporáneo de la Diáspora Africana* (Museo de Arte Africano, Nueva York, 2004), *Ficción de autenticidad: África contemporánea en el Exterior* (Museo de Arte Contemporáneo, San Luis, 2003) y *Caudal* (Studio Museum de Harlem, Nueva York, 2008) entre muchas otras, han desempeñado un papel importante en la proliferación del interés por el nuevo arte africano.

Sin embargo, casi todas estas exposiciones se han producido principalmente en Europa y los Estados Unidos. Aún así, también se han realizado exposiciones importantes en África, que se han convertido en importantes zonas de convergencia de la producción artística y lugares de debates críticos sobre el estado del arte africano contemporáneo.¹⁸³

¹⁸³ Véase *infra* Apartado 5.2., pp. 324-341

Más recientemente, los esfuerzos de una nueva generación de comisarios y artistas como Assegued Meskrem en Addis Abeba, Koyo Kouoh en Dakar, Fernando Alvim, en Luanda, Angola, Gabi Ngcobo en Ciudad del Cabo y muchos otros en todo el continente, han producido nuevas estructuras artísticas independientes, emergiendo una nueva capa de difusión pública, implicando mecanismos para el desarrollo de exposiciones y para impulsar la producción artística. Gracias a estos apoyos, han surgido nuevos Espacios expositivos como el Centro de Arte Contemporáneo en Lagos, El Centro de Arte Contemporáneo de Addis Abeba, *CAPE Africa* en Ciudad del Cabo; Art Forum en Alejandría o *Gugulective* en Ciudad del Cabo, entre otros. El lanzamiento de la Feria de Arte de Johannesburgo y una red de galerías emergentes, junto con las casas de subastas y coleccionistas privados se están volcando cada vez más en la obra de artistas africanos, lo que es un indicador de una creciente confianza en el desarrollo del Arte Contemporáneo en África.

Comenzaremos con las exposiciones de Arte Africano Contemporáneo realizadas en países occidentales desde los años 80 hasta nuestros días, para continuar después con las realizadas en el continente africano.



Magiciens de la terre, París, 1989.

Musée national d'art moderne Centre Georges Pompidou y Grande Halle de La Villette, París. (Del 18 de Mayo al 14 de Agosto de 1989).

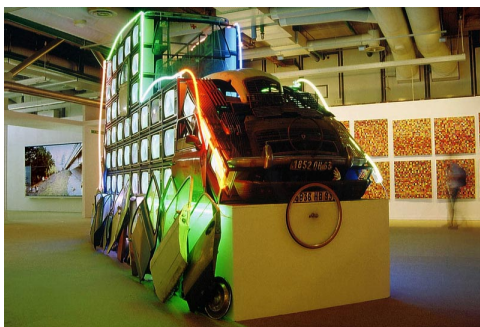
Comisario: Jean-Hubert Martin.

En el año 1989 se presentó en el Georges Pompidou y en la Grande Halle de la Villette de París, la exposición *Les Magiciens du la Terre*, marcando un punto de inflexión en los modos tradicionales de percepción de la otredad través de su cultura visual.

Su comisario, Jean Hubert Martin, había comprendido que, ante la nueva realidad global, era necesario situar en un mismo plano a las diferentes culturas y a sus producciones artísticas, así como dar voz propia a lo minoritario y sentar las bases para establecer un diálogo entre sujetos de identidad diferente.

La muestra ofreció una sección para los artistas occidentales, y otra para los no europeos. Fue ésta línea de fractura la que generó una gran controversia. Por una parte, se mostraron a artistas de comunidades australianas (pinturas de tierra), del Zaire (arquitecturas fantásticas), Tíbet, Costa de Marfil, artistas nigerianos con sus estatuas funerarias, junto a signos vudú trazados en el suelo, estatuas rituales y realizaciones sobre arena de los indios navajos americanos. Por otra parte se expusieron video instalaciones de Nam June Paik, esculturas metálicas de Rebeca Horn, dibujos collage de Nancy Spero, pinturas de Enzo Cucchi y Sigmar Polke, entre otros.

Veamos algunos ejemplos:



PAIK, N. J.: *Bonjour M. Orwell*, 1984-1989.



BUREN, Daniel: Instalación, 1989

Con su instalación, el artista ruso-coreano Nam June Paik sugirió el diálogo intercultural entre naciones. Por su parte, Daniel Buren presentó una instalación formada por cuatro monitores transmitiendo imágenes, entrevistas y espectáculos relacionados con la exposición *Les Magiciens de la terre*.

El matrimonio formado por los artistas Claes Oldenburg y Coosje Van Bruggen crearon una biblioteca imaginaria, a base de libros y mapas del continente africano atrapados en una selva fantástica. Los sujetos libros eran cabezas de elefante, símbolo de la destrucción de la memoria histórica.



OLDENBURG, Claes y VAN BRUGGEN C.: *Biblioteca de la entropía*, 1988.

Telas, madera, metal, poliestileno, resinas y látex, 442x899x315 cm.

El artista francés Jean-Michel Alberola ofreció con esta obra una metáfora sobre la ambigüedad de los intercambios comerciales y el cruce entre culturas.



ALBEROLA, Jean Michel: *Instalación*, 1989.

El artista italiano Mario Mertz presentó una escultura realizada con materiales naturales simbolizando lo esencial, primitivo y vital del continente africano.



MERTZ, Mario: *Instalación*, 1989. Ratón y bambú. 5m altura.

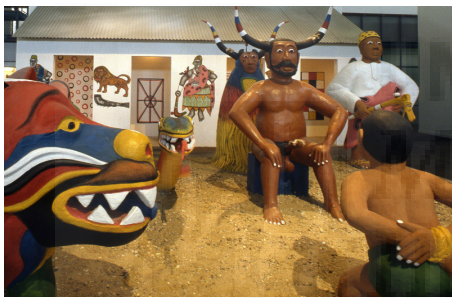
En la exposición *Magiciens de la Terre*, se pudo observar como la mayoría de las obras de los artistas occidentales seleccionados presentaban innovaciones técnicas, el uso de nuevas tecnologías y soportes no tradicionales, mientras que en las obras de artistas no occidentales prevalecían las huellas y los registros de la tradición, como veremos a continuación en algunas de ellas.



AMIDOU, Dossou: *Espacio de danza en templo vudú*, Benin.



PHILIDOR, Wesner: *Máscara Gelede*, Benin, 1988.



TOKOUDAGBA, Cyprien.
12 figuras de terracota y murales de 8x1'50m.,
Benin.



CAMARA, Seyni.
Figuras en terracota. 70 a 110 cm.,
Senegal.



BEN, Joe: *Instalación*, 300x300 cm.
Nuevo México.



CHUKWUKELU, Mike: *Ijele*.
Nigeria.

En estas obras, se recrearon entornos rituales como el espacio de danza vudú de Dossou Amidou, el santuario con murales y figuras policromadas de Cyprien Tokoudagb o la instalación en la que se esparcieron pigmentos naturales y arenas al modo de los rituales de curación de los indios navajos de Nuevo México por el artista americano Joe Ben. Por su parte, la senegalesa Seyni Camara presentó sus figuras femeninas de terracota realizadas con técnicas tradicionales pero actualizando su lenguaje a los nuevos tiempos y las máscara rituales realizadas por el artista nigeriano Mike Chukwukelu usadas tradicionalmente en ceremonias *Igbo* de Nigeria y confeccionadas con maderas y telas.

El comisario de la exposición, Jean Hubert Martin, pretendió defender la universalidad del impulso creativo, ofreciendo en esta exposición, obras de artistas de los cinco continentes, según él, en igualdad de condiciones. También reconoció que si bien las premisas y los contextos en los que cada cultura desarrolla sus producciones artísticas son diferentes, existen denominadores comunes sobre la acción del impulso creativo de los artistas como individuos, sobre aquello que los impulsa a crear y a tomar las decisiones formales que ejercen desde su propia libertad.¹⁸⁴

En su proyecto expositivo, trató de demostrar que la multiplicación de las imágenes del globo terrestre son el reflejo de los síntomas del reforzamiento de las comunicaciones y de los vínculos mediáticos y personales entre los habitantes planeta, dejando atrás la idea que prevalece en nuestra cultura de que sólo hay creación de artes plásticas en el mundo occidental.

Quedó claro que esta muestra marcó un punto de inflexión en los modos tradicionales de percepción del “otro” a través de la cultura visual. Se había comprendido que la senda de la autenticidad cultural reivindicada por los teóricos estaba agotada, y que, ante la nueva realidad global, lo que procedía era situar en un mismo plano relacional a las diferentes culturas y a sus productos, así como dar voz propia a lo minoritario y poner las bases para establecer un diálogo franco entre sujetos de identidad diferente.¹⁸⁵

¹⁸⁴ STEEDS, Lucy: “Making Art Global” en *Magiciens de la Terre*, London: Afterall Books in association with the Academy of Fine Arts Vienna, the Center for Curatorial Studies, Bard College and Van Abbemuseum, 2013, pp.216–22.

¹⁸⁵ ORIOL SILVESTRE Y CANUT, J.: “Itinerarios africanos desde una perspectiva axiológica” en el Seminario *Travesías Culturales Canarias como archipiélago relacional*. Las Palmas de Gran Canaria, 2009.

A pesar de que el crítico de arte Thomas McEvelley calificó a *Magiciens de la terre* como una muestra que ofrecía una idea de la situación global del arte contemporáneo con todas sus fragmentaciones y diferencias, y que fue una importante oportunidad para abrir una grieta dentro del territorio artístico europeo, también fueron muchas las críticas que recibió.

Los detractores de la exposición declararon que en la selección de las obras, se privilegiaron aquellas visiones que comportaban las huellas y los registros de la tradición como el uso de pigmentos minerales o plumas en detrimento de proyectos comprometidos con los cambios de las sociedades modernas. Se acusó también a los organizadores de ofrecer una imagen demasiado estática de los artistas que vivían en África, en Asia o América Latina. Y sobre todo, se vio en la exposición, una operación etnocéntrica y hegemónica que no pudo desprenderse de considerar a los “otros” como primitivos y en la que la supuesta connivencia de códigos culturales contrapuestos quedó reducida a una confrontación estética que presupuso en todo momento la superioridad de la cultura occidental frente a las no occidentales (los hombres frente a los “magos”).¹⁸⁶

A partir de esta exposición surgió un nuevo enfoque donde parecía haberse superado por fin, la dicotomía entre la cultura de los centros de poder y la de las periferias, imperante en décadas anteriores. De esta forma, surgió una nueva corriente de pensamiento denominada “Postexotismo” que trató de ofrecer una forma diferente de entender el Arte Africano Contemporáneo; por un lado rechazaba la perpetuación de la mirada exótica de Occidente sobre el resto de países periféricos y, por otro, proponía la necesidad de superar el “Afropesimismo”¹⁸⁷ para dar paso a un periodo esperanzador donde África pudiera renacer, habiendo superado las convenciones elitistas de los círculos internacionales del arte. En esta línea, pasaría a adquirir autonomía respecto de Occidente en la gestión y promoción del Arte Africano desde instituciones autóctonas y comisarios de origen africano como Simon Njami, Okwui Enwezor, Adriano Mixinge, Olu Oguibe o Khery Camara, entre otros.

¹⁸⁶ GUASCH, *op. cit.*

¹⁸⁷ RIEFF, David : *A punta de pistola: Sueños Democráticos e Intervenciones armadas*, Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial España, 2007.

África Explores, 20th Century African Art, 1991.

Museo de Arte Africano de Nueva York, Nueva York. (Del 11 de Mayo al 18 de Septiembre de 1991).

Comisario: Susan Vogel.

La exposición *África Explores* tuvo lugar en el Museo de Arte Africano de Nueva York en 1991 y continuó en años sucesivos exhibiéndose en otras ciudades como Barcelona, Lyon y Londres, entre otras. Esta exposición tuvo como principal objetivo, ofrecer una visión completa y representativa del Arte Africano actual desde el punto de vista de los propios artistas, en su propio contexto y diversidad. A través de esta muestra, se pudo apreciar la vitalidad y la complejidad de un arte que combina tradiciones antiguas y nuevas formas de expresión, y que además abarca a artistas tanto autodidactas como con formación académica.

La muestra se organizó según 5 categorías independientes:

1. *Arte Extinto*: se exhibieron obras de arte vinculadas a las tradiciones del pasado y que aún perviven en la actualidad, bien en museos o en la memoria colectiva de los africanos.
2. *Arte Tradicional*: se seleccionaron obras realizadas por artistas que trabajan actualmente para los miembros de su comunidad y cuya finalidad sigue siendo su uso en ceremonias rituales o celebraciones religiosas, sin olvidar que muchos artistas también elaboran estas producciones destinadas al comercio turístico.
3. *Nuevo Arte Funcional*: se exhibieron objetos artísticos con mezclas de técnicas y estilos innovadores fruto del paso de religiones y culturas diferentes por el continente africano. Se trataba de obras con carácter sincretista realizadas a partir de hibridaciones eclécticas de materiales y motivos.
4. *Arte Urbano*: se reunieron obras de artistas autodidactas y artesanos que realizan carteles, fotografías, pinturas y objetos efímeros para pequeños negocios locales o destinados al turismo. Estos objetos forman parte del ámbito de la publicidad, la decoración o el entretenimiento.
5. *Arte Internacional*: Incluyó obras realizadas por artistas africanos con formación académica y proyección internacional, la mayoría de ellos eran miembros de los círculos artísticos de vanguardia en los principales museos y salas de exposición de todo el mundo y su trabajo es aclamado por coleccionistas occidentales y por las élites de sus países de origen.

Esta exposición pretendió suscitar algunos interrogantes sobre la valoración de la cultura y el arte africano desde la perspectiva occidental y replantear una nueva visión que reconociera las transformaciones de la sociedad, el arte y la cultura africana a lo largo del siglo XX.

A pesar de que esta exposición fue concebida para legitimar la evolución del arte africano frente a prejuicios occidentales que lo etiquetaban como estático y anclado en sus tradiciones, también fue objeto de severas críticas. Por un lado, no se incluyó ninguna categoría para las obras africanas contemporáneas, además de ofrecer una desequilibrada representación de mujeres entre los artistas seleccionados.

Lourdes Méndez, catedrática de Antropología Social, plantea cuáles son las razones que motivan la desigual representación de artistas varones y mujeres, llegando a la conclusión de que es el resultado de un proceso histórico en el que siguen vigentes las ideas evolucionistas sobre el arte primitivo, la marginación social y profesional de las mujeres durante el periodo colonial y la persistencia de criterios estéticos formalistas en el presente neocolonial que priorizan a los artistas varones para la adquisición de reconocimiento local e internacional.¹⁸⁸

La comisaria de la exposición, Susan Vogel, admitió que a pesar del gran número de obras y artistas seleccionados, no había conseguido resolver el problema de la desigual representación femenina. Según Vogel:

Por varias razones sociales y económicas, África sólo reivindica a una fracción de sus numerosos artistas, mujeres y hombres. En muchos lugares no hay literalmente ninguna. Sin embargo, el número crece con cada generación y hoy hay más artistas mujeres en los inicios de sus carreras que en su madurez.¹⁸⁹

¹⁸⁸ MENDEZ, Lourdes: Las artistas africanas en la encrucijada internacional del arte contemporáneo.

<http://www.mav.org.es/documentos/NUEVOS%20ENSAYOS%2007%20SEPT%202011/artistas%20africanas_LourdesMendez.pdf>

¹⁸⁹ VOGEL, S.: *Africa Explores. 20th Century African Art*, New York: Center for African Art, 1991, p. 12.

Si la mayoría de los especialistas en arte africano que forman parte de la diáspora africana son varones, de ellos depende en gran medida la difusión internacional del arte contemporáneo en África, por lo que, es imprescindible reflexionar sobre el sesgo androcéntrico que aun hoy en día está en el ámbito artístico contemporáneo.

Simon Njami, comisario independiente de Camerún y famoso crítico de arte se refirió a la exposición *África Explores* con estas palabras:

El canto del cisne de la era etnográfica [...], una muestra etnológica dentro de un contexto estético, aunque su objetivo no fuera estético [...] y en la que, a semejanza de lo que ocurría en exposiciones coloniales de principio de siglo, África exhibía, como en un mercado, todo cuanto tenía que ofrecer.¹⁹⁰

Por tanto, *África Explores* fue juzgada como rígida y artificial, ya que proyectó una representación obsoleta de África, articulada según dicotomías entre África y Europa, el espacio rural y el urbano, lo tradicional y lo actual y el trabajo del artesano o del artista, prescindiendo de una categoría esencial: la de arte contemporáneo, fruto de realidad de la sociedad africana actual, híbrida y dinámica e inmersa en las redes de la globalización.

A esta exposición se sucedieron, a lo largo de la década de los años noventa, otras muestras que parecieron repetir los mismos tópicos que las anteriores: desde un pronunciado “neo-exotismo” o “primitivismo”, hasta nuevos intentos de definir la especificidad africana, pero sin apenas permitir un diálogo entre el “otro” (las tradiciones autóctonas, las experiencias del arte africano en su contexto original y la cultura y el pensamiento preexistentes en África) y el “yo” occidental.

¹⁹⁰ NJAMI, Simon, *op. cit.*

El Tiempo de África, 2001.

CAAM, Las Palmas de Gran Canaria. (Del 12 de Diciembre de 2001 al 4 de Febrero de 2002).

Comisario: Simon Njami.

Organizada por el Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas de Gran Canaria, esta exposición ilustró el arte hecho en África desde principios del siglo XX hasta la actualidad. Se exhibieron las obras tanto de artistas veteranos dentro de la categoría de “maestros”, con códigos de expresión propios acordes con sus tradiciones africanas de origen, como la de aquellos otros artistas más jóvenes, concretamente aquellos incluidos en el apartado “Los tiempos que vienen”, en cuyas obras esos códigos tradicionales se iban diluyendo hasta desaparecer.

El recorrido por “El tiempo de África” ofreció una selección de la obra de 13 artistas que desarrollaron su actividad artística a lo largo del s. XX en diferentes países del continente africano: Camerún, Costa de Marfil, Etiopía, Mozambique, Nigeria, Rep. Centroafricana, Senegal, Sudáfrica, Zaire y Zimbabue.

La exposición se estructuró en cinco apartados diferentes:

1. Tiempo I. *Dioses. El tiempo de los maestros (1900-1920)*: Abogoundé, Kamteu, Zlan.
2. Tiempo II. *Modernidad. El tiempo de los artistas (1920-1940)*: Lubaki, Ernst Mancoba.
3. Tiempo III. *La ciudad/arte popular (1930 en adelante)*. Nzante Spee, Chéri Samba.
4. Tiempo IV. *Dignidad (1960 en adelante) El tiempo de la Negritud y el Postcolonialismo*: Malangatana, Iba Ndiaye.
5. Tiempo V. *Reescribir la historia (desde 1980 hasta nuestros días) Los tiempos que vienen*. Berry Bickle.

A través de las 52 obras seleccionadas, entre esculturas, pinturas, dibujos e instalaciones, se ofreció un recorrido por el arte africano desde finales del siglo XIX hasta el año 2000, suscitando un debate que invitaba a la reflexión sobre las producciones plásticas africanas desde su propia esencia, al margen de modelos o referencias occidentales.

Su comisario, Simon Njami la definió así:

El Tiempo de África nace de una constante sencilla: no existe continente sin historia. Tratándose de África, la mirada occidental que ha prevalecido durante mucho tiempo, había creado el mito del continente inmóvil. Mito hipertrofiado en el ámbito del arte por algunos etnólogos y antropólogos para los que las máscaras y las esculturas de este continente no podían verse sino como objetos de culto y ritual. Así pues, durante mucho tiempo, a pesar de la influencia sobre los cubistas y el arte moderno occidental, la creación africana ha sido relegada a un rango de accidente, de producción inconsciente porque no encaja en el concepto del arte por el arte. Para denunciar esta visión monolítica y simplista me ha parecido importante concebir una exposición que trazara una línea entre las producciones de ayer y las de hoy, línea que hará aparecer una visión estética y una concepción del arte propias de este continente, con el fin de salir de las definiciones etnocéntricas que niegan a ‘lo otro’ el derecho de expresión. El principio colonial soporta una pesada responsabilidad en esta voluntad de imponer un tiempo universal único, decidido por unos cuantos. El tiempo no es único. Las vivencias son verdad sobre la distinta forma de interpretar el mundo. Esta exposición pretende ser una ilustración modesta a través de un siglo, de la historia del arte de un continente sobre el que nosotros apenas empezamos a reflexionar con una cierta serenidad.¹⁹¹

Efectivamente, tal y como lo describe Simon Njami, en esta exposición se mostró la producción africana a través de un grupo de artistas que ofrecieron al espectador una visión de África más allá de los exotismos eurocéntricos y de las posiciones afrocéntricas surgidas a raíz del colonialismo, consiguiendo poner el acento en la contemporaneidad del arte del citado continente.

En África, a diferencia de lo que sucede en Occidente, no existen corrientes artísticas definidas en periodos concretos en los que agrupar a sus creadores. El pasado, el presente y el futuro se mezclan por lo que es imposible establecer jerarquías o cronologías precisas. Es por esta razón, que, según explica su comisario, la exposición escapa a cualquier clasificación sistemática; las obras y los artistas que las han producido son han reunido según el espacio/tiempo que las agrupa.¹⁹²

¹⁹¹ ROMERO, Alicia: “Arte Africano Contemporáneo” en *De Artes y Pasiones*, Buenos aires, 2006.
<www.deartesy pasiones.com.ar> [consulta: 19-2-2014]

¹⁹² “El CAAM muestra “El Tiempo de África”, una revisión del Arte Contemporáneo” en *Atlántica: Revista de arte y pensamiento*, Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 2000. pp. 142-143.
<<http://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/atlantica/id/666>>

Áfricas: El artista y la ciudad, 2001.

Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona. (Del el 29 de Mayo al 11 de Septiembre del año 2001).

Comisario: Pep Subirós.

Esta muestra propuso una aproximación a las nuevas realidades urbanas en África, a través de una selección de 200 obras de artistas africanos realizadas en diferentes formatos plásticos y visuales: pinturas, esculturas, fotografía, cine, video, instalaciones, etc.

La exposición fue la culminación del trabajo de investigación llevado a cabo por su comisario, Pep Subirós, quien dedicó varios años en recorrer varias urbes africanas, como Dakar (Senegal), Abidjan (Costa de Marfil), Lagos (Nigeria), Harare (Zimbawe), Johannesburgo y Ciudad del Cabo (Sudáfrica), así como artistas en la diáspora, residentes en París y Londres. Su principal motivación fue el encontrar en sus países de origen a creadores plásticos que reflejaran el momento actual de la creación artística africana. A través de las obras y de los artistas seleccionados se consiguió introducir al espectador en los escenarios donde viven y trabajan los artistas africanos actuales; espacios y vivencias donde la tradición y la modernidad, lo local y lo global cohabitan. Según Pep Subirós:

África tiene una vida cultural con rasgos propios, incorporada a los canales de la cultura internacional. Tradición y modernidad se observan, simplemente paseando por las calles: las ataduras con el pasado y las oportunidades del futuro, el sello de lo propio y la huella de siglos de intercambios, contactos y migraciones: una mezcla de identidades superpuestas en permanente mutación.¹⁹³

En las últimas décadas se han producido en el continente africano numerosos conflictos, la mayoría de ellos con innegables corresponsabilidades internacionales. Los medios de comunicación occidentales nos ofrecen un panorama caótico de la realidad africana actual, pero según Subirós, existe otra África enriquecida con siglos de intercambios, contactos e hibridaciones y además, inmersa en las redes globalizadoras como cualquier otro continente del mundo.

¹⁹³ SUBIRÓS, Pep: *África, el artista y la ciudad*. Del 29 de Mayo al 11 de Septiembre de 2001. Barcelona: Diputación de Barcelona, p. 66. [Catálogo de la exposición].

Esa realidad es la que trató de recoger la exposición *Áfricas: el artista y la ciudad*; por un lado, la pluralidad y la transversalidad de un continente conectado con el resto del mundo y en constante debate entre las formas tradicionales y toda una serie de preocupaciones nuevas, y por otro, la visión de los creadores africanos quien, desde su experiencia, apuestan por la universalidad del arte, aportando nuevas formas y sentidos a sus creaciones, a pesar de que desde Occidente, aún sean observadas con desconocimiento y prejuicios.

El planteamiento de la exposición sintoniza con la reflexión crítica sobre el monopolio cultural de la civilización occidental. Desde varios siglos atrás, Europa estableció contactos con los países periféricos, pero siempre mediante relaciones de dominación. Sin embargo, desde 1980 en adelante, se fue introduciendo una nueva forma de valorar el arte y la cultura de estos pueblos; la progresiva globalización trajo consigo el reconocimiento de las diferencias y el valor de otras manifestaciones culturales al margen de la hegemonía occidental. Por primera vez, se empezaron a reivindicar las manifestaciones culturales de las minorías étnicas, sociales, religiosas o sexuales, consideradas como expresiones de identidad propia, que en vez de ser excluidas o marginadas, pasarían a formar parte y a enriquecer la noción de cultura.

En el catálogo de la exposición *Áfricas, el artista y la ciudad*, su comisario Pep Subirós combina las reflexiones personales y la narración literaria con textos sobre la trayectoria vital de los artistas que participaron en la exposición, así como reproducciones de las obras y fotografías de los espacios urbanos.¹⁹⁴

Yacouba Konaté, Koku Konu, Simon Njami, Mark Sealy, Sally Wade y Jean Louis Froment, asesores de la exposición, también han aportado interesantes reflexiones sobre el papel del arte y los artistas en el África actual.

El catálogo consta de dos partes complementarias: la primera de ellas consiste en la narración de los viajes, las experiencias y las reflexiones de Pep Subirós sobre la vida y la producción artística en las citadas ciudades africanas, a partir de las cuales se organizó la exposición; la segunda parte incluye comentarios sobre la trayectoria artística de los artistas participantes en la exposición, así como reproducciones de las obras presentadas.

¹⁹⁴ *Ibid.*

Artistas participantes: El Anatsui, Godfried Donkor, Berry Bickle, Viyé Diba, Amadou Kan-Si, Ousmane Dago Ndiaye, Anapa, Ananias Leki, Patrice Felix Tchicaya, Dilomprizulike, Akinbode Akinbiyi, David Brazier, Luis Basto, Calvin Dondo, Sokari Douglas Camp, Eileen Porrier, Penny Siopis, Santu Mofokeng, Willie Bester, Zwelethu Mthethwa, Jane Alexander, Moshekwa Langa, Bodys I. Kingelez y Samuel Fosso.

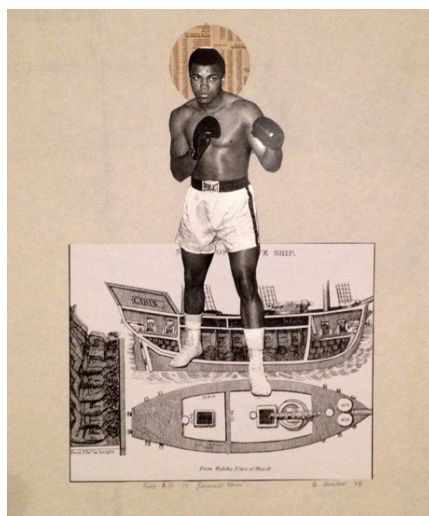
A continuación ofrecemos una selección de algunas de las obras de los artistas citados anteriormente, así como sus comentarios y opiniones.

Godfried Donkor. 1964, Ghana. Vive y trabaja en Londres.

Uno de los temas recurrentes en las obras de este artista es la mercantilización y la explotación de los hombres y mujeres de raza negra.

En su obra *Pure Ali = Financial Times* realizada en 1999, Donkor representa la imagen de un boxeador negro en la clásica postura de boxeo sobre un barco cargado de esclavos. Las connotaciones críticas sobre la esclavitud en paralelo a los abusos financieros realizados por sus promotores a boxeadores o deportistas negros en la América blanca, o simplemente el hecho de haber sido utilizados como un producto de consumo para la audiencia blanca, están presentes en esta obra.

Las imágenes de Donkor generan espacios de discusión sobre el sentido de la identidad, cuestionando las tensiones surgidas ante el reconocimiento de las diferencias culturales, étnicas o raciales.



DONKOR, Godfried. *Pure Ali = Financial Times*, 1999.

Viyé Diba. 1954, Casamance (Senegal).

Las creaciones de Viyé Dibá son el fruto de las reflexiones sobre el tema urbano, donde la suciedad, la acumulación y el caos que inundan actualmente las ciudades africanas. El desorden circulatorio, los comerciantes ambulantes, los talleres en medio de las vías públicas, la basura por todas partes reflejan la ineficacia de los estados, la ausencia de leyes y de organización social. Los espacios públicos se han transformado en exponente del vacío de autoridad, donde las calles pertenecen a todo el mundo y a nadie.

En las obras de Viyé Diba se integran objetos heterogéneos encontrados en las calles, convirtiéndose, al igual que las paredes de Dakar, en receptáculos de información de lo que acontece en los espacios urbanos.

En la década de los 80 las paredes de Dakar se transformaron en soporte de pintadas reivindicativas demandando la implantación de la democracia; papeles arrancados, restos de sucesivas capas de pintura, desperfectos por el efecto del sol y la lluvia que fueron configurando nuevas estéticas aprovechadas por los artistas de la época: el arrancamiento, el collage, la recuperación, o las superposiciones. Actualmente, las ciudades se han convertido en extensos mercados en los que cientos de personas intentan salir de la pobreza.



DIBÁ, Viyé. *Musical Materiality*, 1998. Madera, telas, cuerdas. 156x168 cm.

En la obra *Musical Materiality*, Diba se inspira en las piezas de los *balaphones* (marimbas), instrumentos musicales tradicionales de Senegal, dando forma a piezas colgantes de madera envejecida y envueltas en restos de tejidos. Utiliza materiales de desecho recuperados para sus obras haciendo surgir composiciones abstractas de original poesía. En palabras del artista: “Transformar la basura en belleza, como una manera de mostrar las múltiples facetas y posibilidades de la realidad, por dura que sea”.¹⁹⁵

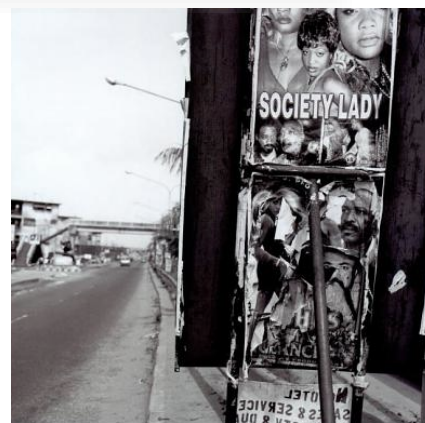
¹⁹⁵ *Ibid.* p.161.

Akinbode Akinbiyi. 1946, Oxford (Inglaterra).

Artista de padres nigerianos y residente en Berlín (Alemania) centra su actividad fotográfica en las megarurbes africanas. Ha sido cofundador del Centro Cultural Umzansi en Durban (Sudáfrica) y uno de los comisarios de la exposición *African Photography* en Bamako durante los años 2001 y 2003.

Sus fotografías capturan escenas cotidianas de la vida en algunas de las mayores urbes del continente africano: Lagos, Kinshasa, El Cairo o Brasilia. Son ciudades en constante transformación. En el caso de Lagos (Nigeria), con más de 10 millones de habitantes, los problemas son inabarcables. La aglomeración humana, el caos circulatorio, la contaminación sonora y la miseria han convertido este espacio urbano en un pozo infinito de problemas. En este contexto, es absurdo hablar de cultura o creatividad, pues lo que realmente importa es sobrevivir. Los artistas se encuentran desprotegidos por las autoridades locales. Además, en los últimos años, han resurgido actitudes radicales en torno a la temas étnicos, religiosos o políticos con lo que los artistas se han visto obligados a depurar sus producciones, evitando tratar temas conflictivos.

Akinbode Akinbiyi plasma en sus fotografías escenas de la vida cotidiana en las metrópolis africanas. Imágenes en blanco y negro y composiciones donde los habitantes se mueven junto a vallas publicitarias, convierten la dura realidad en mundos poéticos que nada tienen que ver con el cataclismo de un entorno que se desmorona.¹⁹⁶



AKINBIYI, Akinbode.

Lagos: All roads, 1999.

Lagos: All roads, 2003.

¹⁹⁶ *Ibid.* p. 160.

Kan-Si. 1961, Senegal.

El artista visual y poeta senegalés Khan-Si, refleja su inquietud y angustia ante el destino de un África plagada de fisuras, tensiones y problemas económicos, sociales y políticos. En sus obras, desdibuja las distinciones entre pintura y escultura. Crea vacíos que no sólo cuestionan la bidimensionalidad, sino que también permiten que el entorno y la obra interactúen. A partir de piezas de madera ensambladas, que él llama “déstructures”, da forma visual a la frustración que siente viviendo en una época económica y políticamente difícil de la historia de Senegal. Kan-si combina su actividad artística con la poesía. compone poemas cargados de angustia sobre el destino de África y la identidad postcolonial.



KAN-SI. *Déstructuré*, 1996.

En la serie *Déstructuré*, el artista senegalés utilizó maderas ensambladas, trozos de papel y tejidos con fisuras, tensiones y fracturas que sirven de metáfora para expresar la complejidad y los problemas de la sociedad africana en la época actual.

Ousmane Dago Ndiaye. 1951, Senegal.

Fotógrafo, artista gráfico y diseñador senegalés formado en las Escuela de Bellas Artes de Dakar (Senegal) y de Amberes (Bélgica). Las fotografías de O. D Ndiaye capturan la imagen de cuerpos desnudos de mujeres envueltas en barro, como si de una ceremonia ritual se tratara. Cuerpos desprovistos de la expresión del rostro, volúmenes en torsión que crean confusión sobre las dimensiones de la imagen retratada. ¿Escultura o pintura?.



NDIAYE, Ousmane Dago. *Femmes-Terre* (mujeres tierra) 1997-1998.

Anapa. 1962, Costa de Marfil.

Anapa forma parte del amplio grupo de artistas que utilizan materiales descartados en sus creaciones. Para este artista, el entorno en el que se vive y los objetos que lo rodean, nutren su inspiración. Al igual que él, muchos artistas residen en ciudades africanas superpobladas donde se acumulan montones de basura y escombros por todas partes. La explosión demográfica y el crecimiento hiperacelerado ha ocasionado graves problemas en estos núcleos urbanos: bolsas de pobreza, caos circulatorio, delincuencia y degradación medioambiental.



ANAPA. *Indomptables Nouchis*. 1998-1999.

Las pinturas expresionistas de Anapa subrayan el carácter masivo de la vida urbana, los océanos de violencia, el pesimismo y la necesidad de escapar de la hostilidad y el caos.

Tras esta breve exposición de algunas de las obras de los artistas representados en la exposición *Africanas: El artista y la ciudad*, nos parece interesante recordar que el principal objetivo de su comisario, Pep Subirós, fue intentar comprender lo que está pasando en las urbes africanas en la actualidad y como se traduce a través de la mirada de sus propios artistas. Según él mismo explica en los textos del catálogo, las ciudades africanas están creciendo de forma vertiginosa. En ellas, son muy visibles los entramados entre la vida individual y colectiva, y en especial, las formas de solidaridad colectiva que surgen intentando suplir las carencias de servicios públicos.

En estas ciudades modernas las transformaciones urbanas generan brutales tensiones debido al constante aumento de la densidad de población, el caos circulatorio, la pobreza y la desestructuración del tejido económico, cultural y social. Esta situación se ha trasladado a nivel artístico a la realización de obras sobre soportes no convencionales y la incorporación de materiales recogidos de las calles.

Este arte de la supervivencia ha surgido como una necesidad cotidiana donde nada se tira, todo se puede transformar. Mientras que en el arte occidental durante siglos ha existido un divorcio entre el arte y la vida, para los artistas africanos es inseparable el contexto que rodea a los artistas: los lugares donde viven, las calles que transitan, los problemas a los que se enfrentan cada día, sus aspiraciones y anhelos. Todo ello es la materia prima donde surge el hecho artístico como traducción de la vida.

En el catálogo de la exposición *Africas : El artista y la ciudad*, el escritor y comisario camerunés Simon Njami incluye un texto descriptivo sobre las ciudades africanas titulado “El polen de las flores”. Transcribimos a continuación, algunos de sus párrafos, donde el autor explica la esencia de las ciudades africanas en la actualidad y el arte vinculado al contexto urbano donde viven los artistas.

Las ciudades modernas en África están atrapadas en un movimiento perpetuo. Los barrios crecen como setas, se expanden por todas partes como el polen de las flores. Los rascacielos se mezclan con las barracas y las calles asfaltadas con las pistas de laterita”. [...] “Estas ciudades modernas han fracasado, porque los códigos a los que se remitieron cuando fueron edificadas, no tuvieron en cuenta a las personas que allí habitaban. El modelo racional de la sociedad industrial europea fue trasplantado a África en los tiempos de la colonización, respondiendo a las necesidades de los colonos europeos. Las poblaciones autóctonas no tenían apenas acceso a estas ciudades. Después de la independencia, las poblaciones autóctonas tuvieron que fundirse en un universo que no se correspondía a sus aspiraciones, lo que explica la bastardización del espacio urbano.” [...] “Tanto si se trata del lugar de todas las oportunidades, el espacio donde todos esperan hacer fortuna, o el templo de la corrupción y la pérdida de valores ancestrales, la ciudad es referente absoluto de la contemporaneidad.” [...] “El arte de la supervivencia, de espabilarse, es una necesidad cotidiana que se encuentra en todos los peldaños de la escala social. Nada se tira, todo se puede transformar. La capacidad de regenerarse, de reciclar la vida, de convertir cosas viejas en piezas de vanguardia. En el arte occidental, existía un divorcio entre el arte y la vida. Mientras que si hay algo de lo que el artista africano no se puede desvincular, este algo es la vida. Una osmosis que une a los hombres con su espacio.” [...] El nexa común a todos los artistas africanos es que cada uno, a su manera, se alimenta de la materia prima en la que ha crecido. El arte, en África y en todas partes, no es nada más que su traducción más sensible, más humana e imperfectamente acabada.¹⁹⁷

¹⁹⁷ *Ibid.* pp. 72-75.

Este interesantísimo texto de Simon Njami nos aproxima a los lugares de creación de los artistas africanos, espacios de efervescencia creativa pero también de infinitos problemas y conflictos.

El texto de “El polen de las flores” se acompaña en el catálogo de la exposición, de algunas fotografías del artista Dorris Haron Kasko, de Costa de Marfil. En la serie fotográfica titulada “*Les Fous d’Abidjan*”, este fotógrafo captó las contundentes imágenes de los enfermos mentales que se mueven sin rumbo por las calles Abidjan, la capital de Costa de Marfil. A través de este documento gráfico, Kasko cuestiona el sentido de la solidaridad para estas personas exiliadas de la realidad y que comparten lugares comunes de la vida urbana deambulando como fantasmas ante la ceguera colectiva.



KASKO, Dorris Haron. *Les fous d’Abidjan*, 1993.

Pep Subirós, se propuso cambiar la percepción que desde occidente se tiene sobre el continente africano y sobre sus manifestaciones artísticas. A través de un largo recorrido de viajes por numerosos países africanos, pudo conocer la realidad social y artística actual del vecino continente, volcando sus conocimientos y contactos en numerosas exposiciones de Arte Africano Contemporáneo como *BamaKo03, Fotografía Africana Contemporánea* (CCCB, Barcelona) en 2004, *Apartheid: El espejo Sudafricano* (CCCB, Barcelona) en 2007, *En la ciudad y más allá* (CCB, Barcelona) en 2009, la novela galardonada en 1996 con el Premio Josep Plá, *Cita en Tombuctú*¹⁹⁸ y el libro de ensayo *Todas las aguas se comunican*¹⁹⁹ (2004), entre otras muchas publicaciones

¹⁹⁸ SUBIRÓS, Pep: *Cita en Tombuctú*, Barcelona: Edit. Destino, 1996.

¹⁹⁹ SUBIRÓS, Pep: *Todas las aguas se comunican. Notas de viaje sobre la felicidad y otros desasosiegos*, Barcelona: Edit. Laertes, 2004.

Documenta de Kassel XI, 2002.

Cinco sedes diferentes: Viena (Del 15 de Marzo al 20 de Abril de 2001),

Berlín (Del 9 de Junio al 30 de Octubre de 2001),

Nueva Delhi (Del 7 al 21 de Mayo de 2001),

Santa Lucía, en el Caribe (Del 12 al 16 de Junio de 2002),

Cuatro ciudades africanas: Freetown, Johannesburgo, Kinshasa y Lagos (Del 15 al 21 de Marzo de 2002).

Director artístico: Okwu Enwezor. Co-comisarios: Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Sarat Maharai, Mark Nash y Octavio Zaya.

La *XI Documenta de Kassel* se celebró en el año 2002 reuniendo a un importante número de artistas del Tercer Mundo, y en especial de África. Su director fue el nigeriano Okwui Enwezor, experto en arte africano postcolonial y en temas sobre la globalización en relación con el continente africano. En la undécima edición de la Documenta se presentaron un total de 117 propuestas diferentes, tanto de artistas individuales como colectivos artísticos procedentes de los cinco continentes.

Además, se distribuyeron cinco plataformas de elaboración y debate en diferentes partes del mundo: Viena (Austria), Berlín (Alemania), Nueva Delhi (India), Santa Lucía (Caribe) y Lagos (Nigeria). La orientación transnacional que su comisario, Okwui Enwezor quiso imprimir en la selección de las obras, también quedó patente en esta forma de diversificar los espacios físicos de la XI Documenta.

Bajo la premisa de superar las habituales restricciones a los centros tradicionales de la cultura occidental, Europa y Estados Unidos, Enwezor apostó, en esta ocasión, por transgredir las fronteras geográficas, políticas y culturales y proponer una nueva visión transnacional del escenario del arte. Además, se optó por un equipo de comisarios de distintos países: Carlos Basualdo de Argentina y residente en Nueva York, Ute Meta Bauer, de Alemania y residente en Viena, Susanne Ghez, norteamericana residente en Chicago, Sarat Maharai, de India y residente en Londres, Marc Nash, de Inglaterra u Octavio Paz, español y residente en Nueva York.

La primera *Documenta de Kassel* del siglo XXI intentó traducir, a través del arte, los cambios que la globalización ha producido en todos los ámbitos de la vida en el planeta; los movimientos migratorios y el avance hacia una cultura unificada, por encima de las diferencias culturales y de las fronteras geográficas o políticas, a riesgo de caer en la pérdida de identidades y en la fragmentación cultural.

Otro rasgo significativo de la *IX Documenta de Kassel* fue la voluntad de suprimir las distinciones entre diferentes géneros o prácticas artísticas, ofreciendo un panorama aleatorio de soportes variados: escultóricos, corporales, gestuales o electrónicos.

El cine, la fotografía y el videoarte tuvieron gran protagonismo en la muestra, trasladando a las creaciones audiovisuales, las inquietudes y la problemática en torno a la globalización y transnacionalización cultural, temas clave propuestos en la citada exposición.

La relación de artistas de origen africano que participaron en la *XI Documenta de Kassel* fue la siguiente: Georges Adéagbo (Benin), Frédéric Bruly Bouabré y Quattara Watts de Costa de Marfil, Meschac Gaba (Benin), Kendell Geers, David Goldblatt, Santu Mofokeng y William Kentridge de Sudáfrica, Bodys Isek Kingelez y el colectivo Le Group Amos integrado por Flory Kayembe Shamba, José Mpundu, Thierry N'Landu Mayamba y Jos Das de República Democrática del Congo, Olumuyiwa Olamine Osifuye (Nigeria), Pascale Marthine Tayou y Jean-Mari Teno de Camerún y el colectivo *Huit Facettes* de Senegal formado por Abdoulaye N'Doye, El Hadji Sy, Fode Camara, Cheikh Niass, Jean Marie Bruce, Mor Lisa Ba y Amadou Kan-Si.

Uno de los colectivos de artistas plásticos participantes en la *IX Documenta* fue *Huit Facettes*²⁰⁰ de Senegal. Fue fundado en 1996, con la finalidad de contribuir al desarrollo comunitario y a la formación de los habitantes de zonas rurales de Senegal.

En 1999, se construyó un centro sociocultural en la aldea de Hamdallaye, a 500 Km de Dakar, donde se desarrollan talleres de artes plásticas. Actividades como la rehabilitación y la decoración de las viviendas por los propios habitantes de Hamdallaye, contribuyeron a crear lazos entre grupos sociales diferentes dispuestos a trabajar conjuntamente en la mejora de su entorno urbano.



Talleres organizados por el colectivo *Huit Facettes* en Hamdallaye, Senegal, 1999.

²⁰⁰ Otras actividades del colectivo *Huit Facettes* han sido la organización de diversos festivales y exposiciones como *National Summit on Africa DC* en el año 2000, el concierto *Carrément pour la Paix* en 1997, *TeleFood Dakar* en 1998 o los talleres artísticos internacionales en los suburbios de Joal-Fadiouth.

Africa Remix. 2004-2006.

Kunstpalaat Museum de Düsseldorf (Alemania), del 24 de Julio al 7 de Noviembre de 2004, Hayward Gallery de Londres (Reino Unido), del 10 de Febrero al 17 de Abril de 2005, Centro George Pompidú de París (Francia), del 25 de Mayo al 8 de Agosto de 2005, Mori Art Museum de Tokio (Japón), del 27 de Mayo al 31 de Agosto de 2006 y Johannesburg Art Gallery (Sudáfrica), del 24 de Junio al 30 de Septiembre de 2007.

Comisario: Simon Njami.

La exposición *Africa Remix* presentó una vasta panorámica de obras de más de ochenta artistas de distintos países del continente africano, poniendo en el mismo plano a artistas jóvenes y desconocidos con otros integrados en los circuitos internacionales del arte contemporáneo. También hubo representación de generaciones muy distantes, desde artistas nacidos en la década de 1920 hasta aquellos otros nacidos en los años 80 y además, se incluyeron a creadores de origen africano residentes en el propio continente como a aquellos otros que residen y trabajan fuera de él.

Esta exposición realizó una gira por diferentes países del mundo y contó con la participación de 88 artistas procedentes de 25 países africanos y de su diáspora, presentando un total de 137 obras realizadas en diferentes formatos: pinturas, dibujos, esculturas, ensamblajes, instalaciones, video-arte, fotografía y diseño, entre otros. Para su comisario, Simon Njami, *África Remix* respondió a una creatividad que se había liberado por fin de una serie de prejuicios proclamados por los poderes occidentales del arte. Así lo expresó:

La toma de conciencia y de la palabra por parte de los artistas africanos ha conocido, en líneas generales, tres grandes etapas: la primera consistió en la celebración a ultranza de las raíces africanas, y correspondía al periodo inmediatamente posterior a la independencia de los Estados; la segunda etapa, que puede situarse entre el final de la década de los setenta y el final de la de los ochenta, es un periodo de negación, un momento en el que se escuchó a menudo “yo no soy un africano, soy un artista”, una declaración que había de interpretarse como un grito de denuncia; la tercera etapa, que es la que ilustra la exposición *Africa Remix*, es la de cierta madurez y sosiego, pues el artista ya no se siente obligado a probar nada con su trabajo, su reto ya no es étnico aunque nadie puede renunciar a sus raíces; el reto ahora es estético y político, en el sentido estricto de la palabra.²⁰¹

²⁰¹ NJAMI, Simon, *et al.*: *Africa Remix*, Londres: Hayward Gallery, Edit Hatje Cantz, 2005.[catálogo de exposición]

La globalización del mundo actual ha provocado que las fronteras ya no tengan el mismo valor que podía atribuírseles veinte años atrás. Ahora, el espacio y el territorio no se corresponden con los límites geográficos que figuran en los mapas; por esa razón, Simon Njami prefirió organizar el recorrido de la muestra según criterios diferentes a los de la nacionalidad, y que conectaran con el carácter híbrido y transnacional de la cultura y la sociedad africana actual.

Las obras se distribuyeron en diferentes apartados, según sus temáticas, algunas relacionadas con la identidad y la historia (Jane Alexander, Andries Botha, William Kentridge, Willie Bester, Marlene Dumas o Chéri Samba), otras con el cuerpo y el espíritu, dos nociones fuertemente imbricadas en la filosofía africana (Abdoulaye Konaté, N'Dilo Mutima, Loulou Cherinet, Joseph-Francis Sumegné o Barthélémy Toguo) y otras con la ciudad y la tierra (Pascale Marthine Tayou), pero sin renunciar a un fuerte contenido universal. Estas clasificaciones diferentes se complementaban entre sí, aunando rasgos personales y colectivos que enfatizaban la idea de lo global como una manera de expandir el horizonte de lo local. Para Simon Njami:

Ya no se trata, en efecto, de elaborar una definición de un África potcolonial (siempre en relación con la memoria del colonizador), sino más bien, de definir el lugar del africano en tanto que individuo en un contexto más global. Y todo ello dando por supuesto que África es el lugar por excelencia de la mezcla, de la impureza (de ahí el “Remix” del título y las alusiones al caos y a las metamorfosis); el acto creador es siempre resultado de una tensión entre realidades distintas e identidades múltiples.²⁰²

La asesora de arte contemporáneo Marie-Laure Bernadac, miembro del equipo curatorial de *Africa Remix*, se refirió al carácter híbrido de la cultura africana, a través de referencias a la obra de uno de los escritores más importantes de la literatura africana del s. XX, el senegalés Cheikh Hamidou Kane cuya novela *L'aventure Ambigüe*²⁰³ fue premiada con el Gran Premio Literario del África Negra en 1962. Esta obra aborda la confrontación entre los valores africanos y los occidentales importados durante el periodo colonial.

El autor describe el encuentro entre dos mundos, el africano y el europeo y propugna el diálogo entre civilizaciones diferentes, la búsqueda de la auténtica espiritualidad y el compromiso de los intelectuales con la sociedad en que viven.

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ KANE, Cheik Hamidou: *L'aventure Ambigüe*, París: Juillard, 1961.

La vigencia de las ideas narradas por Cheih Hamidou Kane se encuentran presentes en todo el recorrido por las obras de *Africa Remix*, una exposición de carácter híbrido tanto por la procedencia de los artistas seleccionados, residentes y diaspóricos como por las temáticas tratadas: los problemas de identidad, el choque cultural entre tradición y modernidad, las presiones de la sociedad sobre los individuos o el futuro del continente africano.

La exposición se organizó en torno a tres secciones diferentes: Historia e identidad, Cuerpo y Alma y Ciudad y Campo. A continuación haremos un breve recorrido por cada una de ellas.

1. Historia e identidad.

Los artistas incluidos en este apartado reflejaron las consecuencias del choque entre la cultura africana y la occidental. Cuestiones como la memoria colectiva, los problemas de identidad, la violencia o la globalización fueron tratados desde ópticas personales que coincidieron en una afirmación colectiva, situar al continente africano en el marco de lo global.

Estas fueron algunas de las obras representadas:

Yinka Shonibare, 1962, Londres, (Reino Unido). De origen nigeriano.

En la obra *Victorian Philanthropist's Parlour* reproduce un salón victoriano alterando las piezas textiles del entelado de sus paredes y de los tapizados de su mobiliario por motivos referentes a la identidad africana. Tomando símbolos pretendidamente identitarios, el artista cuestiona la autenticidad y cuestiona el valor del mestizaje de culturas haciendo referencia a la realidad colonial sobre la que se construyó la burguesía inglesa de la época.



SHONIBARE, Yinka. *Victorian Philanthropist's Parlour*, 1996-1997. 262 x 540 x 487 cm.

Santa Mónica: Col. Eileen Harris Norton & Peter Norton.

Chéri Samba, 1956, Kinto M'Vuila, (R. D. del Congo). Vive en Kinshasa y París.

Quizá sea uno de los artistas africanos más conocidos en Occidente. Sus lienzos vivamente coloridos testimonian su mirada crítica sobre las consecuencias de la globalización. En su obras aparecen referencias a los problemas del continente africano, los abusos de poder y la violencia, así como una mirada cínica sobre la pretendida igualdad entre los diferentes pueblos del planeta. Él mismo se define como un artista profético: “Mi trabajo es rectificar las conciencias. Soy, de alguna manera, un mensajero.”²⁰⁴



SAMBA, Chéri. *La Faillite*, 2003. acrílico sobre tela, 200 x 300 cm.

Ginebra : CAAC (Contemporary African Art Collection), Collection Jean Pigozzi.

Samuel Fosso, 1962, Kumba, (Camerún). Vive en Nigeria.

En sus obras se sirve de su propia imagen y de disfraces para expresar, con sentido del humor y teatralidad, temáticas con un profundo trasfondo crítico sobre los problemas locales y globales de la humanidad.

En la fotografía titulada *Le chef qui a vendu l'Afrique aux colons*, Samuel Fosso se disfraza con una piel de leopardo, sobre un fondo de telas africanas; por un lado se burla de los clichés occidentales que enfatizaban el exotismo sobre la cultura africana y por otro lado alude con cinismo a la figura del despiadado exdictador del Zaire, Mobutu Sese Seko.



FOSSO, S. *Le chef qui a vendu l'Afrique aux colons*, 1997. Fotografía, 100 x 100 cm.

París: Museo Nacional de Arte Moderno George Pompidou.

²⁰⁴ ROMERO, *op. cit.* p.14.

Jane Alexander, 1959, Johannesburgo (Sudáfrica). Vive en Ciudad del Cabo.

A través de las instalaciones de J. Alexander, se cuestionan los vicios del poder de los dominantes, las injusticias y las desigualdad crecientes. En su instalación *African Adventure*, personajes escultóricos híbridos, medio humanos, medio animales, recrean los diferentes elementos y actores que definen la sociedad africana actual: pobreza, violencia, corrupción, explotación de recursos naturales, confrontación entre la tradición y la modernidad, el éxodo rural, las persecuciones étnicas o el racismo. La obra de Alexander, lejos de ahondar en el dramatismo y los aspectos oscuros del continente africano, es una propuesta que aboga por la dignidad humana. Si bien, expone las injusticias y desigualdades, su principal objetivo es radiografiar la condición humana y la complejidad del mundo en que vivimos.



ALEXANDER, Jane. *African Adventure*, 1999-2002. Instalación. 400x900 cm.



Detalles de la instalación *African Adventure*.²⁰⁵

²⁰⁵ Imágenes obtenidas en la plataforma de difusión artística <Universes in Universe.org>

Andries Botha, 1952, Durban, (Sudáfrica). Vive allí.

El artista sudafricano Andries Botha representó en esta instalación, una vitrina de estilo europeo llena de bustos idénticos de africanos. Tras ella, se situaron un gran número de bustos occidentales. A través de esta instalación, el artista criticó la percepción de la historia desde una perspectiva homogeneizante y la confrontación entre culturas.



BOTHA, Andries. *History has an aspect of oversight in the process of progressive blindness*, 2004. Instalación.

Chéri Cherin, 1955, Kinshasa, República Democrática del Congo. Vive allí.

Este revolucionario artista se siente comprometido con los problemas del mundo y de su entorno y está convencido de que, a través de sus obras, puede convertirse en un educador, en un profeta o en un embajador que denuncie las injusticias y proponga vías de solución a través de la cultura y la concienciación. Sus enormes lienzos abordan temáticas relacionadas con los problemas sociales, la violación de los derechos humanos o la incertidumbre sobre el futuro del continente africano.



CHERIN, Ch.: *Le début de la fin*, 2001. Acrílico sobre lienzo, 142 x 293 cm. Ginebra : CAAC (Contemporary African Art Collection), Collection Jean Pigozzi.

Aimé Ntakyica, 1960, Kayanza, (Burundi). Vive en Beersel, (Bélgica).

Este artista burundés, crea instalaciones interactivas en las que propone desafíos que alteran los modos clásicos de percepción de la realidad. En el trasfondo de las obras de Ntakyica están presentes cuestiones como las múltiples identidades del África actual o la mutabilidad de las nacionalidades en el mundo globalizado.



NTAKIYICA, Aimé. Ntakyica. *Pieces of Cake*. 2004.

Instalación de sonido y performance inaugural.

William Kentridge, 1955, Johannesburgo (Sudáfrica). Vive allí.

Como descendiente de una familia de refugiados judíos, siempre se sintió comprometido con los temas políticos y la vulneración de los derechos humanos en Sudáfrica. En sus producciones artísticas, instalaciones y films, refleja su atracción sobre las cualidades físicas de la luz y el juego con las sombras.

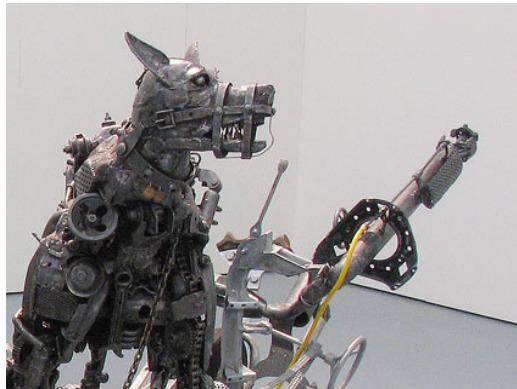


KENTRIDGE, William. *Anamorphic Drawing*, 2001. Carbón sobre papel y cilindro metálico.

91x106cm.

Willie Bester, 1956, Ciudad del Cabo (Sudáfrica). Vive allí.

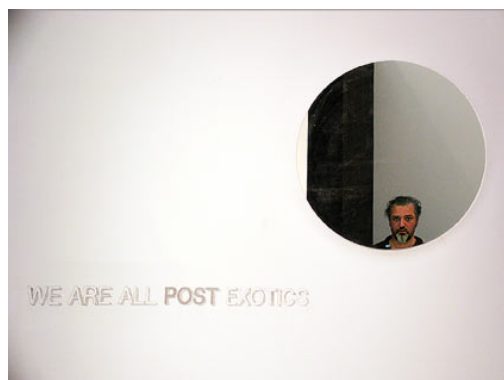
La vida de este artista sudafricano ha estado marcada por las injusticias perpetradas bajo el régimen del apartheid en su país. A través de sus creaciones artísticas, denuncia la violación de los derechos humanos, así como los problemas de pobreza y marginación que siguen sin resolverse en Sudáfrica.



BESTER, Willie. *For those left behind*, 2003. Metal reciclado, 212 x 145 x 460 cm.

Fernando Alvim, 1963, Luanda (Angola). Vive en Bruselas y Luanda.

Este artista autodidacta y comisario de exposiciones aboga por un arte conectado a los movimientos del mundo, un replanteamiento de la historia y de los seres humanos con múltiples identidades. En su obra *We are all Post Exotics* critica la exotización del arte africano, recurriendo al reflejo del espectador sobre un espejo donde aparece la frase: “Todos somos postexóticos”.



ALVIM, F. *We are all Post Exotics*, 2004. Lienzo, espejo y lápiz sobre tela, 190 x 190 cm.

Ingrid Mwangi, 1975, Nairobi (Kenia). Vive en Ludwigshafen (Alemania).

Nacida en Kenia y habiendo residido gran parte de su vida en Alemania, manifiesta en sus obras las contradicciones de pertenecer a dos mundos diferentes. En sus obras evoca temas como la discriminación racial, los conflictos bélicos y el papel de la mujer en la sociedad.

En su videoinstalación *Down the river*, proyecta una imagen donde aparece un cuerpo flotante hundido en un fluido rojo como la sangre. Sobre la tierra esparcida en el suelo, aparecen textos que aluden a las víctimas de las violaciones de los derechos humanos en el continente africano.



MWANGI, Ingrid. *Down the river*, 2001. Instalación.

Michèle Magema, 1977. Kinshasa, República Democrática del Congo. Vive y trabaja entre París y Kinshasa.

Hija de refugiado político en Francia y graduada en la Ecole Nationale Supérieure d'Art de Cergy de París, explora en sus creaciones plásticas la percepción del mundo a través de identidades híbridas enfrentadas al tiempo, la memoria y la historia. Combina diferentes técnicas, vídeo, fotografía e instalaciones. En su videoinstalación *Oyé Oyé*, dos videos enfrentados transmiten imágenes que aluden a la incidencia del poder político del dictador Mobutu Sese Seko sobre vida de la artista.



MAGEMA, Michèle. *Oyé Oyé*, 2001. Videoinstalación.

Dos monitores de video proyectando imágenes en blanco y negro y color. 5:30 min.

Julie Mehretu, 1970. Addis-Abeba (Etiopía).

Artista de ascendencia etíope y norteamericana que desarrolló su formación artística en Michigan (EEUU), Dakar (Senegal) y Rhode Island (EEUU).

Sus obras recuerdan *graffitis* urbanos donde se recrean complejas cartografías realizadas con trazos gestuales, manchas de color y superposición de capas diferentes, como una vía para expresar la relación entre los individuos y su comunidad urbana.



MEHRETU, Julie. *Enclosed Resurgence*, 2001. Tinta y acrílico sobre tela. 122x152cm.

Nueva York: Colección privada.

Soly Cissé, 1969. Dakar (Senegal). Vive allí.

Pintor, dibujante y escultor, forma parte de una nueva generación de artistas contemporáneos de Senegal reconocido a nivel internacional. Admirador de los artistas Jean Michel Basquiat y Francis Bacon explora la realidad africana a través de fórmulas innovadoras y universales; bosquejos de seres humanos y animales inacabados, misteriosos que parecen conectar con pinturas rupestres o con imágenes rituales.

En la serie titulada *Le monde perdu*, Cissé cuestiona la inseguridad, la falta de oportunidades y la desorientación de miles de jóvenes senegaleses inmersos en las caóticas grandes ciudades y mira con nostalgia hacia el pasado, hacia sus tradiciones, recordando unos modos de vida en armonía con el medioambiente y con la comunidad.

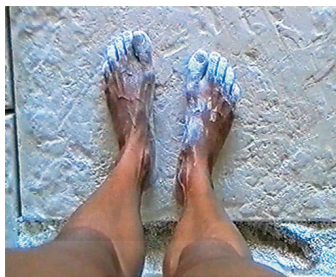


CISSÉ, Soly. *Le monde perdu*, 2003. Dibujo a carboncillo sobre papel. 37,5x 52 cm.

Myriam Mihindou, 1962. Libreville (Gabón). Vive y trabaja en Rabat (Marruecos).

Artista exiliada en Francia en 1987, desarrolla sus obras en múltiples técnicas, desde esculturas, fotografías o videoinstalaciones, explorando la naturaleza, el cuerpo físico, lo visible y lo invisible de la existencia. En sus obras incorpora referencias a las tradiciones de su país de origen, entremezcladas con diseños occidentales que traducen su espíritu errante y su identidad mixta.

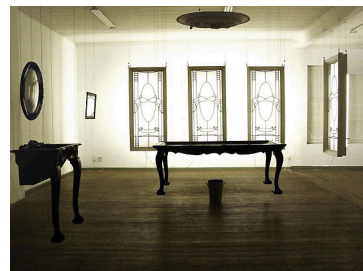
En su videoinstalación *Le Folle*, una mujer descalza camina vacilante sobre tierra polvorienta al borde de una falla que separa dos territorios diferentes. Mihindou crea una metáfora sobre el miedo a lo desconocido a través del movimiento repetitivo de las piernas de una mujer dando pasos de ida y vuelta.



MIHINDOU, Myriam. *Folle*, 2000. Videoinstalación. Proyección sobre el suelo.

Win Botha, 1974. Pretoria (Sudáfrica). Vive en Ciudad del Cabo.

Este artista sudafricano tiene la habilidad de disfrazar imágenes convencionales e iconografías populares con contenidos radicales, en ocasiones lascivos o inquietantes. En su instalación *Comuna: Onomatopeia*, el artista recrea el interior de una lujosa habitación al estilo de los Afrikaners residentes en Sudáfrica desde el s. XVII. Muebles y objetos de decoración penden suspendidos del techo, haciendo una alegoría sobre la ausencia de raíces africanas de todo aquello que se impuso en Sudáfrica durante el periodo colonial. Dibujos de hienas desmenuzando su presa dispuesto sobre la mesa central recuerda la sangrienta historia del periodo del Apartheid en su país.



BOTHA, Win. *Commune: Onomatopeia*, 2004. Instalación.

2. Cuerpo y Alma.

Las obras que integraron esta sección hacían referencias a la representación del cuerpo y el alma, dos entidades inseparables en el contexto africano. El cuerpo pasa a ser el instrumento del alma, a través del cual los artistas expresan lo más íntimo de su ser. Pero existe una contradicción entre la imagen que quieren ofrecer y aquella que perciben los otros. Los otros son múltiples, así como sus maneras de sentir la realidad, por lo que pretender unificar la comprensión del mensaje que cada artista emite sería imposible.

Las tradiciones monoteístas europeas y las religiones animistas africanas comparten su relación con lo sagrado, con la espiritualidad y con una dimensión que trasciende lo terrenal. En los trabajos de todos los artistas agrupados en esta sección, el límite entre lo carnal y lo espiritual se pierde, trasladando al cuerpo material, fragmentado o ensamblado, expresiones de incongruencias culturales, anhelos o ansiedades reprimidas. Otro aspecto de esta sección es la autorepresentación, los retratos y el fenómeno de las máscaras.

Estas fueron algunas de las obras seleccionadas:

Cyprien Tokoudagba, 1939. Abomey (Benin). Vive y trabaja allí.

Durante su infancia, este artista autodidacta, se formó en los ritos de la religión *Vodún* de su país. Esta influencia está presente en su producción artística a través del uso de formas y símbolos tradicionales utilizados por la etnia *Fon* de Benin. Como restaurador de los palacios reales de Abomey, decoró las paredes de los templos *Voudú* con frescos tradicionales.

Con los años, trasladó esta actividad a nuevos soportes, técnicas y modos de representación, con los que sigue retratando inquietantes dioses y representaciones icónicas de los reyes de Abomey.



TOKOUDAGBA, Cyprien. *Grenouille- Emblème dieu de l'eau Tohoussou*, 1998

Acrílico sobre tela, 160 x 206 cm.

París: Musée du Quai Branly.

Jackson Hlungwani. 1923, Nkanyani (Sudáfrica). Vive en Mbhokoto.

Desde 1946 se dedicó a la labor de ministro de la iglesia sionista africana y colaboró en la edificación de recintos religiosos en diversas ciudades de su país donde exhibió sus misteriosas esculturas realizadas en madera.²⁰⁶ En palabras del artista: “ Yo no soy el autor de estas esculturas, sólo soy un instrumento de las manos de Dios”.²⁰⁷



HLUNGWANI, Jackson. *Adam and the birth of Eve*. Madera. 404 x 142 x 87 cm.

Frédéric Bruly Bouabré, 1919-2014. Zépregüé (Costa de Marfil).

Este artista, autoproclamado como filósofo de una nueva espiritualidad africana, se interesó por todos los campos del conocimiento, investigó y recopiló información sobre manuscritos de artes y tradiciones antiguas, poesía, cuentos, religión, estética y filosofía, revelándose como un gran pensador, poeta y creador de un alfabeto único y original. Con la idea de transmitir sus teorías a las personas de la étnia Béte, inventó un alfabeto de 448 pictogramas que pudieran transcribir sonidos y pensamientos. En la década de los 70 comenzó a transferir sus ideas a cientos de pequeños dibujos en formato postal conformando una enciclopedia inédita del conocimiento y la experiencia universal. Los sueños, los mitos, las ciencias y las tradiciones están representados en estos signos universales, que según el artista, pueden servir para unir a la humanidad.



BOUABRÉ, F.Bruly. *Genèse du missile*. 1988, lápiz de color sobre cartulina, c/u 10 x 15 cm.

Ginebra : CAAC (Contemporary African Art Collection), Collection Jean Pigozzi.

²⁰⁶ Para más información sobre la contribución artística en las iglesias New Jerusalem de Sudáfrica véase

<<http://www.medioclubsouthafrica.com/culture/3923-jackson-hlungwani-s-a-new-jerusalem-comes-to-joburg#ixzz3WtxXzGMo>>

[consulta: 6-4-2015]

²⁰⁷ NJAMI, *op. cit.*

Ernest Weangai, 1963. República Centroafricana. Vive allí.

Trabaja con fibras naturales y materiales reciclados. En la exposición *Africa Remix* presentó una instalación formada ubicada en un espacio oscuro donde pendía del techo una chaqueta realizada con fibras de coco sobre un zapato sobredimensionado.



WEANGAI, Ernest. *Costume du Nègre*. 140 x 35 cm.

Owusu-Ankomah, 1956. Sekondi (Ghana). Vive en Bremen (Alemania).

Sus obras abordan temáticas relacionadas con la identidad y el cuerpo a través de símbolos tradicionales de la cultura *Adinkra* de su país, las cuales reinterpreta en nuevos contextos actuales. En sus lienzos representa ideogramas y símbolos realizados en color negro sobre fondo blanco.



ANKOMAH, O. *Mouvements N° 33 y 39*. 2004, acrílico sobre tela, c/u 190 x 250 cm.²⁰⁸

²⁰⁸ Imágenes obtenidas en la plataforma de difusión artística <Universes in Universe.org>

Barthélémy Togo, 1967. M'Balmayo (Camerún). Vive en Düsseldorf (Alemania) y Bandjoun (Camerún).

Artista versátil tanto por la variedad de técnicas que utiliza, escultura, instalaciones, performances, fotografías, cine, dibujos o acuarelas como por los temas tratados: las complejas relaciones entre los seres humanos, la identidad, las fronteras, la conciencia cívica, el exilio o la sexualidad. Sea cual sea el material elegido, la obra y el artista están íntimamente interconectados.

Sus acuarelas poseen una sutileza poética que contrasta con la violencia de las formas representadas: extremidades humanas y cuerpos en metamorfosis flotan conectadas por el fluido de la vida.



TOGUO, B.. *Innocent Sinners*. 2004. Instalación.

Abdoulaye Konaté, 1953. Diré (Mali). Vive en Bamako (Mali).

Este artista formado en su país y en Cuba, se siente especialmente comprometido con los problemas sociales, políticos y medioambientales del continente africano, inquietudes que traslada a sus producciones artísticas. La invasión del Sahel, la usurpación de las tierras y recursos, el impacto del SIDA en la sociedad africana, la degradación del medioambiente, los conflictos bélicos, la violación de los derechos humanos y las consecuencias de la globalización son algunas de las inquietudes que inspiran sus producciones artísticas. A nivel técnico, combina su experiencia en el campo del diseño gráfico con sus habilidades pictóricas, utilizando soportes no convencionales como los textiles, en los que teje, pinta y adhiere diferentes materiales y texturas..



KONATÉ, A. *L'Iniciación*..2004.

Instalación compuesta por 7 piezas textiles, cada una de 265 x 180 cm.

Gera (Mawi Mazgabu), 1941. Tsata, Addis Abeba (Etiopía).

Artista estudioso del arte talismánico y su relación con la magia. Obras en las que investiga sobre temas esotéricos, la Cábala y el cosmos, intentando recuperar el sentido del arte primigenio como vía de conexión con la naturaleza, la magia y la religión. Representa símbolos divinos y formas naturales como alas, ojos o elementos del cuerpo humano que se organizan siguiendo patrones repetitivos con motivos a modo de traserías de vivos colores similares a los utilizados en las alfombras y tapices orientales.



GERA. *Livre des mystères du ciel et de la terre*, 1998.

Tintas sobre papel, 32 x 24 cm.

Loulou Cherinet, 1970. Göteborg (Suecia). Vive en Estocolmo y Addis Abeba (Etiopía).

Esta artista sueca de orígenes etíopes participa de las inquietudes, los problemas y los retos del continente africano: la memoria, las rupturas, los intercambios o las identidades híbridas. Sus obras, sobre todo vídeos e instalaciones, narran con gran emotividad la exploración de las relaciones entre los poderes y la alteralidad, ofreciendo imágenes obvias que conectan con lo más íntimo del ser humano. En su vídeo *Bleeding Men* exhibe cuerpos sangrantes en un espacio blanco completamente aséptico.



CHERINET, Loulou. *Bleeding Men*. 2003, Video.8 minutos.

Goddy Leye. 1965-2011. Mbouda, Camerún, Vivió en Duala y Amsterdam.

Ocupó un importante papel en el desarrollo del arte y la cultura de su país, Camerún, donde fundó el Centro ArtBakery.²⁰⁹ en Bonendale, un espacio para la formación y promoción de jóvenes artistas emergentes, especialmente en el campo del arte multimedia y digital, ofreciendo también programas de residencia para jóvenes artistas locales e internacionales. En la instalación *Dancing with the moon*, este artista camerunés recreó un espacio diáfano donde pantallas vítreas proyectaban aparecían iluminadas por misteriosos juegos de luces y sombras.



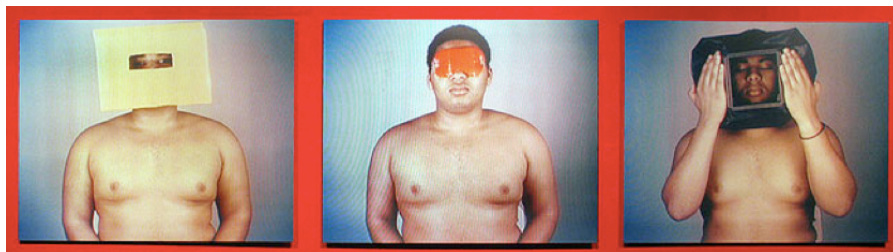
LEYE, Goddy. *Dancing with the Moon*, 2002. Videoinstalación.

N'Dilo Mutima, 1978. Luanda (Angola). Vive allí.

Estudió Arte en Luanda y fotoperiodismo e Historia del Arte en Lisboa (Portugal).

Ha trabajado en diferentes formatos y medios, como las instalaciones y la fotografía.

En esta serie de fotografías titulada *Cosmogónicos* el artista expresa el malestar y la debilidad que le produce su condición de exiliado, así como la imposibilidad de retornar al pasado. Recurre a ocultar su rostro por distintos objetos construyendo una alegoría a las máscaras africanas; una sutil referencia tanto a las dimensiones tradicionales de las máscaras como al cliché de imágenes occidentales del Arte Contemporáneo Africano.



MUTIMA, N'Dilo. *Cosmogónicos. Mask I-III*.

Fotografías impresas sobre aluminio. 80x 100 cada una.

²⁰⁹ Más información véase <www.enoughroomforspace.org>

3. Ciudad y Campo.

Las obras que integraron esta sección reflejaron instantáneas poéticas y a veces melancólicas de la vida cotidiana africana creadas, en muchos casos, por artistas del ámbito fotográfico cuyas cámaras abrieron una imagen caleidoscópica de la realidad. En algunas de ellas se mostraron modelos arquitectónicos que expresaban utopías urbanas, otros, presentaron complejas instalaciones y pinturas donde la ciudad aparecía representada como un lugar tanto de libertad como de fracaso. Esta sección puso en escena nociones contradictorias y a menudo opuestas: por un lado la ciudad artificial como transgresión del campo y la naturaleza y por otro, la ciudad como un conglomerado de sensibilidades, de humanidades y de percepciones donde convergen habitantes venidos de todas partes. Algunos de ellos, exiliados voluntariamente desde el campo, otros forzados por problemas étnicos o sociales, otros extranjeros de paso. Los artistas africanos que viven en su tierra natal o lejos de sus orígenes, son todos náufragos voluntarios. En este exilio interior no existe ciudad o campo sino una tierra natal que lo funde todo y retorna al equilibrio inicial.

Citaremos a continuación a algunos de los artistas que integraron esta sección:

Balthazar Faye, 1941. Dakar (Senegal). Vive y trabaja en París.

De ascendencia alemana y senegalesa, desarrolla su actividad artística en el campo del diseño de mobiliario, haciendo un homenaje a su origen cultural mestizo. Durante su infancia y adolescencia en Senegal realizó sus primeros trabajos tallando madera y haciendo muebles. Posteriormente aprendió en El Congo la técnica de forjar el hierro. Una vez instalado en Europa aprendió de las corrientes artísticas europeas como la Bauhaus, nociones sobre el diseño, la forma y la funcionalidad de los objetos e incorporó en sus creaciones nuevos materiales y técnicas.



FAYE, B. *Musicbar for Africa Remix*, 2004.

Otobong Nkanga. 1974. Kano (Nigeria). Vive en Amsterdam, París y Nigeria.

Esta artista comenzó sus estudios artísticos en la Universidad *Obafemi Awolowo* de Nigeria, para posteriormente trasladarse a París donde se licenció en la Escuela Superior de Bellas Artes. En el año 2008 participó en un programa de residencia en Amsterdam, estancia que le permitió completar sus estudios artísticos y formarse en el ámbito de las artes escénicas. Los dibujos, las esculturas y las instalaciones de Nkanga examinan diversas ideas en torno a la tierra y el valor de los recursos naturales. La arquitectura y el paisaje siempre están presentes en sus obras, incluso ella misma se introduce como protagonista en las narraciones visuales.



NKANGA, O. *Stripped Bare*, 2003. Fotografías, 50 x 80 cm cada una.

Guy Tillim, 1962. Johannesburgo (Sudáfrica). Vive en Durban y París.

Comenzó su actividad fotográfica como reportero en 1980, dedicado a recoger testimonios reales de la violación de los derechos humanos y la violencia ejercida durante los años del Apartheid en Sudáfrica. Posteriormente ha continuado su labor testimonial retratando los conflictos y las desigualdades que aún prevalecen en su país. En las fotografías exhibidas en *Africa Remix*, Tillim retrata personajes que traducen en sus rostros la dura realidad, incorporando luces y colores que armonizan con la expresividad de las escenas.



TILLIM, Guy. *Kunhinga Portraits*. Fotografías, 49 x 65,5 cm.

Santu Mofokeng, 1956. Johannesburgo (Sudáfrica). Vive allí.

Comenzó a trabajar como fotógrafo muy joven, colaborando en el *Colectivo Afrapix*. Este grupo de fotógrafos fue creado en 1982 con la motivación de implicarse en el activismo político, a través de la captación de imágenes relacionadas con los violación de los derechos humanos perpetrados por el régimen del Apartheid. También organizaron talleres de fotografía y de alfabetización en las comunidades negras de Soweto, contribuyendo a la inserción social. Actualmente, Mofokeng busca la dimensión espiritual de la imágenes y la percepción idealizada del paisaje, capturando espacios naturales que traducen su preocupación por la degradación medioambiental y la enajenación de la tierra.



MOKOFENG, Santu. . *Rethinking Landscape*, 1996-2002.
Impresiones de gelatina de plata, 50 x 75 cm cada uno.

Titos (Fernando Agostinho Mabota), 1963. Maputo (Mozambique). Vive allí.

Aparte del dibujo, la pintura y la talla en madera, Titos comenzó a interesarse por materiales recogidos de las calles, periódicos, bolsas, cuerdas, huesos, cáscaras, y trozos de chatarra procedente de los restos de armas utilizadas en la guerra civil de su país. En esta obra *Aviao da nova era* representa un icono bélico, un avión transformado en pájaro, que es un símbolo de la paz y una metáfora de la dirección a la que desea dirigirse el pueblo mozambiqueño.



TITOS. *Plane*, 2001. Madera, telas, latón, bambú, 320 x 314 x 180 cm.

Gonçalo Mabunda, 1975. Maputo (Mozambique). Vive allí.

Utiliza todo tipo de desechos de material bélico, con gran impacto en la memoria colectiva de la población que sufrió la guerra civil en Mozambique.

Entre las obras presentadas en *Africa Remix* figuraba *Chair*, un trono de armas realizado íntegramente a partir de armas recolectadas después de la Guerra civil, como revólveres AK 47, lanzadores de cohetes y granadas de mano.



MABUNDA, Gonçalo. Detalle. *Chair*, 130x130x130 cm.

El Anatsui, 1944. Anyako (Ghana). Vive en Nsukka (Nigeria).

Este artista ghanés sintió predilección por el uso de materiales reutilizados a lo largo de sus cuarenta años de trayectoria artística. Sus obras se asemejan a los telares *Kente* procedentes de la tradición artística de Ghana. Sus inmensos tapices están realizados con miles de tapas de botellas donde el artista encuentra belleza, cargándolas de nuevos significados y rastros de huellas temporales.



EL ANATSUI. Detalle del tapiz *Sasa* realizado con tapas de aluminio. 2004. 640 x 840 cm.

Bodys Isek Kingelez, 1948. Kimbembele Ihunga (República Democrática del Congo). Vive en Kinshasa.

Este artista congoleño diseña maquetas de ciudades imaginarias realizadas con latón, cajetillas de tabaco usadas y todo tipo de basura reciclada. No son imitaciones de las ciudades europeas ni africanas, sino la combinación de matices clásicos y futuristas a la vez, configurando espacios urbanos seductores y ordenados en oposición a las caóticas metrópolis africanas actuales.



KINGELEZ, B. Isek. *La Ville de Sète en 3009*, 2000.
Maqueta de una ciudad de utopía.. 2000, 210 x 300 x 89 cm.

Dilomprizulike. 1960, Enugu, Nigeria. Vive en Lagos (Nigeria).

Artista sensibilizado ante el crecimiento de las ciudades africanas, la conflictividad, la suciedad y el caos que inundan su ciudad natal, Lagos. Recupera objetos desechados como ropa usada, alambres, plásticos, etc. y los reutiliza en nuevas formas estéticas.



DILOMPRIZULIKE. Detalle de *Waiting for Bus*. 2003.

Instalación acompañada de un video representando un desfile de indumentaria realizada con material reciclado y desechos. Altura 180 cm.

Allan de Souza, 1958. Nairobi (Kenia). Vive en S. Francisco (Estados Unidos).

De padres hindúes, nacido en Kenia y educado en Estados Unidos y Reino Unido, este artista participa de la cultura global por propia experiencia. Temas como las migraciones, la reubicación personal y la identidad están presentes en todas sus obras. Sus fotomontajes recrean ciudades donde se reexaminan las tensiones geográficas, históricas y culturales del mundo actual.



De SOUZA, A. *The Goncourt Brothers stand between Caesar and the Thief of Bagdad*, 2003.

Fotografía, 15x49,5 cm.

Pascale Marthine Tayou, 1967. Yaoyé (Camerún). Vive en Yaoyé y Bruselas.

La trayectoria artística de este artista camerunés, abarca desde sus primeras esculturas realizadas a partir de materiales de desecho (maderas, plásticos, residuos vegetales, etc.) hasta instalaciones donde utiliza elementos de la sociedad tecnológica actual, traduciendo en todas ellas, una visión crítica que cuestiona los modos de vida, el sistema económico y la política del mundo globalizado. En su instalación *L'urbanité rurale*, el artista evoca, a través de proyecciones en pantallas de diferentes formatos, la relación permeable entre la vida en la ciudad y el campo.



TAYOU, P. Marthine. *L'urbanité rurale*, 2004. Instalación, técnica mixta.

Romuald Hazoumé, 1962. Porto Novo (Benin). Vive allí.

Para este artista es fundamental utilizar materiales del desecho de la sociedad actual, como reflejo y denuncia de la degradación medioambiental y los abusos en la sobreexplotación de los recursos naturales de su país. Los bidones de gasolina que Hazoumé utiliza en sus creaciones, son una metáfora visual sobre la esclavitud y la explotación, mientras que los motociclistas que las portan simbolizan la heroica resistencia a esa opresión, arañando recuperar parte de los recursos naturales de África para sobrevivir. Las obras de este artista son un claro alegato en favor de la libertad, el respeto y la dignidad humana.



HAZOUÉMÉ, R. *Bidon Armé*, 2004. Fotografías y estructuras de bidones de plástico.
380 x 110 x 110 cm.

Tras este muestrario de las obras de algunos de los artistas que intervinieron en la exposición *Africa Remix*, reconocemos su relevancia por haber sido la primera muestra que abarcó a la creación africana contemporánea de todo un continente, de norte a sur, desde El Cairo hasta Ciudad del Cabo.²¹⁰ Otra característica que distinguió a esta exposición fue que disolvió las fronteras entre países anglófonos y francófonos en África ignorando sus diferencias culturales, a pesar de que cada una de las potencias europeas, actualmente tengan relaciones diferentes con sus antiguas colonias. En su conjunto, las obras que integraron *Africa Remix* reflejaron el estado del Arte Contemporáneo Africano en sintonía con los temas de la realidad africana post-colonial y con las tendencias más innovadoras del arte contemporáneo mundial. La diversidad de modos de expresión, técnicas y formatos delataron la riqueza del arte de un continente inmerso en las redes de la globalización, pero sin olvidar su inmenso bagaje histórico de tradiciones, mezclas y diásporas como factores positivos y enriquecedores.

²¹⁰ En la exposición *Africa Remix* participaron artistas procedentes de países del Norte de África pertenecientes al mundo árabe-musulmán, pero, dada la concreción de nuestro trabajo en el Arte Contemporáneo del África Subsahariana, omitimos las referencias que amplíen esta extensión.

De ida y vuelta. Madrid, 2006.

La Casa Encendida. (Del 31 de marzo al 11 de junio del 2006).

Comisario: Danielle Tilkin.

El principal objetivo de esta exposición fue aproximarse a la obra de algunos de los artistas clave para desentrañar la inmensidad de representaciones y formas de expresión del continente africano. La variedad de religiones, comunidades y manifestaciones culturales, así como la dicotomía entre tradición y modernidad estuvieron presentes en el trabajo de los 20 artistas africanos que participaron en la muestra. Esta exposición analizó, a través de las creaciones seleccionadas, las coincidencias y divergencias entre los artistas africanos que emigraron del continente y aquellos que se quedaron en él.

Según su comisario: "Lo original de esta muestra es que hemos seleccionado a artistas que siguen viviendo en su país, y a otros que han emigrado y viven en Estados Unidos o Europa: es interesante ver las diferencias y similitudes en su arte".²¹¹

Además, se pudo contemplar la obra de cinco generaciones de artistas africanos, desde los más veteranos (que participaron en la exposición *Magiciens de la terre* celebrada en París en 1989), hasta los más jóvenes (recién llegados al circuito artístico).

Para Danielle Tilkin, otro de los rasgos distintivos de la exposición *De ida y vuelta*, fue el haber seleccionado a artistas que continuaban viviendo en sus países de origen, frente a otros que habían emigrado y vivían en Estados Unidos y Europa, y comprobar las diferencias y similitudes de sus producciones artísticas.

Artistas como Frédéric Bruly Bouabré (Costa de Marfil), Viyé Dibá y Moustaphá Dimé, ambos de Senegal y Romuald Hazoumé, entre otros, invitaron, a través de sus creaciones a hacer una reflexión profunda sobre la naturaleza de la globalización y de la conciencia universal, desafiando las ideas preconcebidas sobre la tradición y la modernidad. Muchas de las obras estaban realizadas a partir de materiales reciclados, sugiriendo complejas cuestiones a través de metáforas sobre el origen y la memoria.

La exposición *De ida y vuelta* también estuvo acompañada por un ciclo cinematográfico en el que se proyectaron producciones audiovisuales de jóvenes directores implicados en la realidad contemporánea de la sociedad africana. Además, se organizó un ciclo de conciertos de música africana contemporánea y un seminario dedicado a los mapas poéticos y narrativos de la literatura africana.

²¹¹ TILKIN Danielle. *De ida y Vuelta*, Madrid: I Mongó-Mbassa, B., 2006. [catálogo de exposición]

100% Africa. Bilbao, 2007.

Museo Guggenheim de Bilbao. (Del 12 de octubre de 2006 al 18 de febrero de 2007).

Comisario: André Magnin.

Desde 1989, el fotógrafo y empresario suizo Jean Pigozzi comenzó a reunir una amplia colección de arte africano contemporáneo que, con la colaboración del conservador André Magnin, se ha convertido en la *Contemporary African Art Collection* (CAAC). En la exposición *100% África*, organizada en el Museo Guggenheim de Bilbao en el 2007, se presentó una selección de obras de esta reconocida colección que ilustra la diversidad y riqueza de los modos de expresión artística contemporánea, por medio de la visión de veinticinco artistas provenientes de más de quince países africanos.

100% África se concentró exclusivamente en los artistas que viven y trabajan en el África subsahariana, lugar donde concibieron y realizaron sus obras. Con esta selección, se deseaba brindar apoyo y respaldo a aquellos creadores que habían venido comprometiéndose con determinación y esperanza en el futuro de su continente.

En el marco de una escenografía firmada por los diseñadores italianos Ettore Sottsass y Marco Palmieri, esta selección albergó obras de artistas de renombre internacional, como el retratista Seydou Keïta, los pintores Chéri Samba, George Lilanga o Richard Onyango, entre otros.

La exposición abarcó varias generaciones de creadores: pintores, dibujantes, fotógrafos, escultores y videoartistas. Presentó tanto a creadores reconocidos como el gran retratista Seydou Keïta, los pintores Chéri Samba, George Lilanga o Richard Onyango, el enciclopedista y universalista Frédéric Bruly Bouabré o los inclasificables Bodys Isek Kingelez y Romuald Hazoumé, junto a otros jóvenes y prometedores creadores como Titos Mabota, Pathy Tshindele o Calixte Dakpogan. Algunos de los artistas representados residían en el corazón de barrios cosmopolitas, en convivencia con las últimas tendencias junto con otros provenientes de áreas rurales que bebían de las más arraigadas tradiciones africanas. El nexo común de todos ellos era que sus creaciones estaban impregnadas y ligadas íntimamente a la realidad africana y, sin embargo, aspiraban a la legitimidad universal y merecían, por su extraordinaria calidad, un reconocimiento en la historia del arte contemporáneo.

Para los artistas afincados en los grandes centros urbanos era crucial la proximidad con su público, así como con la actualidad local y mundial. Estas instantáneas visuales de su entorno son quizá, una de las formas contemporáneas de transmisión de conocimientos heredada de la

tradicción oral africana. Es lo que los habitantes de Kinshasa llaman "*radio-trottoir*" (término del vocabulario franco-africano que significa "*rumor urbano*").

Otros artistas eran residentes en el corazón de barrios caóticos; mediante los sueños se evadían del lugar donde vivían, de su cotidianidad y, para ello, inventaron máquinas "intergalácticas", visionarias, que los propulsaban a otro mundo. Por último, hubo creadores, sobre todo escultores, que vivían aún enraizados en su tierra natal, perpetuando la creación de objetos enriquecidos por sus tradiciones, creencias, cuentos y leyendas, o inventando universos sobrenaturales.

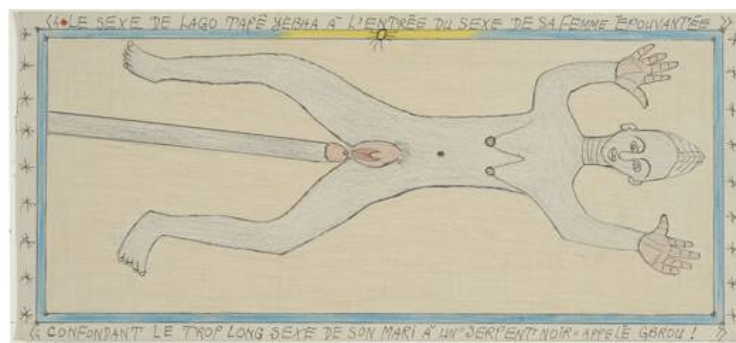
Ante todo, *100% África* subrayó la importancia de cuestiones propias de la colectividad y demostró que una de las realidades ineludibles de África seguía siendo la de la comunidad, como una constante de la creación contemporánea africana; el hecho de que los artistas están profundamente impregnados por su entorno aunque aspiran a una legibilidad internacional.

Las obras exhibidas en esta exposición, podrían agruparse en las siguientes categorías: Arte enciclopédico, Arte Comunitario y Arte Sagrado. A continuación ofrecemos una selección de las obras presentadas:

1. Arte Enciclopédico.

Frédéric Bruly Bouabré, 1923-2014. Abidjan (Costa de Marfil).

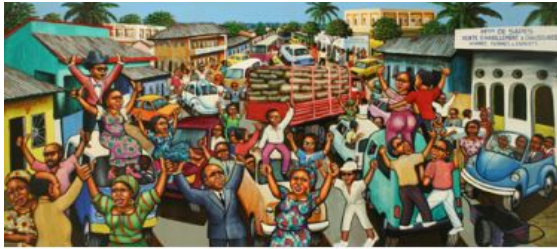
Este artista universalista creó el alfabeto *Bété* en 1958, como un sistema de ideas, elementos lingüísticos y pictogramas que documentaban la tradición oral de su pueblo. Para este creador las tradiciones y la realidad africana "*poseen una radiante belleza que merece ser interpretada y presentada con orgullo para informar e instruir a los hombres*".



BOUABRÉ, F. B.. Dibujo sobre la mitología *Beté*.

2. Arte comunitario.

La idea de comunidad, que al mismo tiempo quiere romper barreras y fronteras, quedó reflejada en la obra del pintor congoleño, Chéri Samba, fundador junto con Chéri Chérin, Moké y Bodo de la pintura popular del Zaire. Su arte está impregnado de su entorno, del pueblo al cual concierne y va dirigido. Samba considera que, independientemente de sus orígenes, un artista debe ser comprendido en todo el mundo.



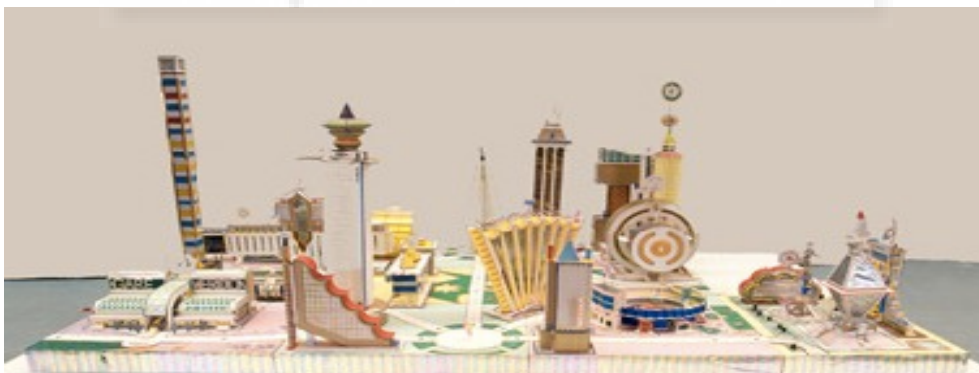
MOKÉ. Sin título, 2000.



SAMBA. Chéri. *J' aime la couleur*, 2003.

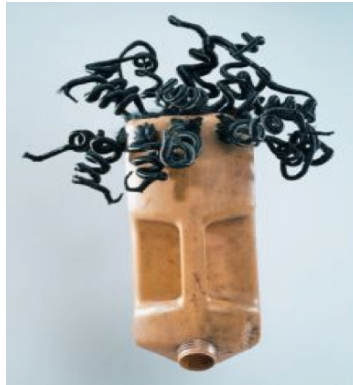
206 x 296,7 cm.

Por su parte, el artista congoleño Bodys Isek Kingelez, residente en la caótica metrópolis de Kinshasa, asumió por medio de su obra un compromiso estético y poético con el arte africano. A través de sus ciudades visionarias y utópicas, proyectó una parodia de la sociedad excesiva actual, anunciando la desaparición de la identidad y de la memoria.



KINGELEZ, Bodys I. *Kimbembele Ihunga*, 1994. 51x108x100 cm.

El artista beninés Romuald Hazoumé, se ha nutrido de la historia, la cultura, las creencias y las tradiciones africanas. Su reconocimiento mundial se debe a sus famosas “máscaras-bidón” en las que transforma en máscaras los bidones de gasolina extraídos de los basureros, símbolos del consumismo actual. De esta forma, Hazoumé denuncia la corrupción de su continente y la estigmatización de la política de los países occidentales hacia África, a la que, según el artista, éstos utilizan como “vertedero”.



HAZOUMÉ, Romuald. *Máscara Ile-kiribila*, 1996.

3. Arte Sagrado.

El arte sagrado africano también estuvo presente en la exposición con la obra del artista malgache Efiambelo (1925-2001). A través de sus *aloalos*, esculturas tradicionales que adornan las tumbas de un difunto adinerado o de un jefe espiritual africano, el autor rindió un tributo a la vida más que a la muerte. Efiambelo supo transmitir a las generaciones más jóvenes de África el conocimiento ancestral de su pueblo.



EFIAIMBELO. *Le voleur de zebu. Vol Isolé*, 1999-2000.

Madera y pintura.. 235 X 76 X 20 cm.

La exposición *100% África* también exhibió algunas instantáneas de las figuras más representativas en el campo de la fotografía africana; artistas como Seydou Keïta, Malick Sidibé, Okhai Ojeikere o el congoleño Depara mostraron a través de sus fotografías auténticos testimonios de la vida cultural y social de sus respectivos países.²¹²

El fotógrafo nigeriano Okhai Ojeikere expuso en esta exposición algunas de las fotografías que forman parte de un archivo fotográfico de infinidad de tipos de peinados de su país. Desde hace más de 30 años, Ojeikere trabaja en este proyecto formado por fotografías se han convertido en un legado antropológico, etnográfico y estético, a la vez un muestrario de diversidad e increíble belleza.



OJEIKERE, Okhai. *Tocado*, 2004.

Malick Sidibé, de Mali y el congoleño Depara (1928-1997) realizaron fotografías de escenas representativas de la vida de los jóvenes africanos en los primeros años de la descolonización. El influjo de las modas occidentales en sus bailes, su música y en la forma de vestir quedaron retratadas en estas instantáneas formando parte del archivo testimonial de la realidad del momento.



SIDIBÉ, Malick. *Bailando el Twist*, 1965.

²¹² Las fotografías de las obras incluidas de la exposición *100% África* se han obtenido de la página web de la colección privada de Jean Pigozzi, The Contemporary African Art Collection, C.A.A.C. <<http://www.caacart.com/pigozzi>>

Seydou Keïta, retratista de Mali, fotografió a muchos de los habitantes de la capital del país, Bamako, entre 1948 y 1962. En los miles de retratos realizados, su autor ofreció un testimonio excepcional de la sociedad de Malí de esa época. Más allá de su interés sociológico, estas fotografías son innegables obras de arte, tanto por la calidad de las imágenes como por la originalidad de la composición y de las escenas capturadas. Actualmente Seydou Keïta está considerado como uno de los más prestigiosos retratistas contemporáneos.



KËITA, Seydou. *Sin título*, 1959.



KËITA, Seydou *Sin título*, 1956.

Las obras expuestas en la exposición *100% Africa* son una muestra de la fusión entre tradición, modernidad, creencias, intercambios culturales, pasado y presente del continente africano, lo que revierte en la riqueza, la singularidad y la fuerza expresiva de sus manifestaciones artísticas.²¹³

²¹³ Para más información sobre la exposición *100% África* véase <<http://www.guggenheim-bilbao.es>>

Arte inVisible. ARCO 09. Madrid, 2009.

Recinto Ferial IFEMA Pabellón 6 Del 11 al 16 de Febrero de 2009.

Comisario:Elvira Dyangani Ose, Gabi Ngcobo y Bassam El Baroni.

En el año 2009, la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) presentó la propuesta de *Arte inVisible* para ARCO 2009.

Arte inVisible es un proyecto de cooperación cultural que pretende dar visibilidad a aquellas manifestaciones artísticas y culturales, generalmente, ignoradas por los circuitos artísticos convencionales.

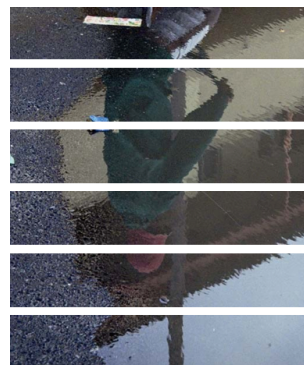
El propósito de esta propuesta fue ofrecer un mapa de las múltiples estéticas del África Contemporánea y de su diáspora, a través de las obras de artistas y colectivos artísticos africanos implicados en la vibrante escena artística actual. Además, *Arte inVisible* ofreció un espacio para un centro de documentación, conferencias y debates en torno a las prácticas artísticas contemporáneas africanas.

El programa expositivo de Arte invisible estuvo integrado por fotografías, propuestas de videoarte, instalación, intervención y performances, desarrollándose tanto dentro como fuera del recinto ferial. En esta edición de la Feria Internacional de Arte Contemporáneo ARCO, se expuso la instalación *Fata Morgana* de la artista angolense Claudia Cristóvão (1973) y una muestra de las creaciones artísticas del colectivo Sudafricano Gugulective. También se contó con la participación del artista nigeriano Otobong Nkanga(1974), quien ofreció un performance en torno al *ready-made* realizado en los años 70 por el artista norteamericano Allan Kaprow titulado *Baggage*.



CRISTOVAO, Cláudia.

Fata Morgana (My Africa), 2006.



Gugulective (Ziphozenkosi Dayile).

Sin título, 2007.

La cuarta edición de *Arte invisible* intentó reflejar el esfuerzo de creadores, teóricos y comisarios por establecer nuevos espacios para la promoción y difusión del Arte Contemporáneo Africano. La creación de nuevas plataformas de intervención en estructuras sociales, colectivos artísticos emprendedores de propuestas multidisciplinares y proyectos transculturales que favorecen el intercambio entre artistas de diferentes países, la aparición de nuevos espacios expositivos, así como la búsqueda de nuevas audiencias, son algunos de los factores que definen la vibrante escena artística africana actual.

El artista angoleño Nástio Mosquito (1981) se encargó del diseño de el stand de *Arte invisible*, ofreciendo un espacio de documentación sobre los colectivos y las plataformas artísticas que actualmente están tejiendo una red creativa por todo el continente africano. En este centro de documentación se ofrecieron folletos, libros, catálogos, revistas y todo tipo de publicaciones editados por los citados colectivos. En el mismo stand se pudieron contemplar las obras de la fotógrafa sudafricana Nontsikelelo Veleko (1977), quien también realizó una serie de carteles con sus obras que fueron distribuidos por diferentes puntos de la ciudad de Madrid.

El proyecto *Arte invisible* también participó en el simposium “Mercados domésticos, alternativas domésticas: Perspectivas sobre las prácticas contemporáneas en África” dentro del *VII Foro Internacional de Expertos en Arte Contemporáneo*. En este encuentro, artistas, comisarios, galeristas y expertos analizaron los cambios sucedidos en el mercado del arte en África en los últimos años y en la posibilidades de incorporación de los artistas al panorama internacional. A través de una serie de conferencias y debates, se exploraron temas relacionados con la movilidad de los creadores africanos dentro y fuera de África y su proyección internacional, los circuitos locales de difusión y promoción del arte africano dentro del propio continente, la aparición de nuevos espacios expositivos, ferias y colectivos artísticos independientes que promueven la educación artística y el intercambio cultural multidisciplinar, constituyéndose como uno de los canales más activos para la difusión del arte de dicho territorio.²¹⁴

²¹⁴ Para más información sobre el proyecto de cooperación cultural *Arte Invisible* véase http://www.aecid.es/galerias/descargas/noticias/nparte_invisible_arco_09.pdf

Travesía. Las Palmas de Gran Canaria (España), 2009.

Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas de Gran Canaria.

Comisario: Joëlle Busca, Christian Perazzone.

Del 17 de Octubre al 4 de Enero de 2009.

La muestra tuvo como principal objetivo el análisis de uno de los problemas a los que se enfrenta la sociedad global actual, la emigración clandestina. A través de las obras de los artistas seleccionados se cuestionan las razones por las cuales miles de africanos se embarcan al exilio en terribles condiciones, así como la difícil situación social y humanitaria que se plantea en los países de destino. Concretamente, *Travesía* surgió como una necesidad de reflexión sobre la llegada masiva de inmigrantes a las Islas Canarias durante los últimos años, debido a su proximidad al continente africano.

Artistas participantes: Kader Attia, Andries Botha, Soly Cissé, Hassan Darsi, Mamary Diallo, Viyé Diba, El Loko, Mounir Fatmi, Hobbs / Neustetter, Uchechukwu James Iroha, Jems Robert Koko Bi, Abdoulaye Konaté, Myriam Mihindou, Tiecoura N'Daou, Ndary Lô, Jimmy Oponga, António Ole, Berni Searle, Barthélémy Toguo y Yonamine.

En el marco de esta exposición se celebró el seminario titulado *Resistencia*, en la Casa de África, donde se llevaron a debate conceptos como el exilio, las migraciones, las fronteras, el cruce de identidades y la memoria. Además, se expusieron diferentes proyectos culturales que desde el continente africano han sido capaces de generar innovadoras plataformas para la difusión y promoción de artistas africanos emergentes y consolidados.

Con motivo de esta exposición, se editó un catálogo en el que, aparte de los textos de los comisarios e instituciones, se incluyeron aportaciones de escritores, pensadores e intelectuales africanos reconocidos por su compromiso con la realidad africana actual.²¹⁵ Entre ellos figuraron el dramaturgo Ahmed Ghazali (Marruecos), la socióloga Noemí Hernández Rodríguez (España), el crítico de arte Storm Janse van Rensburg (Sudáfrica), la escritora Cristina R. Court (España) y los escritores Addourahman A. Waberi (Djibuti/USA) y Moussa Konate (Mali

²¹⁵ BUSCA, Joëlle, et al: *Travesía: Las Palmas de Gran Canaria*, Centro Atlántico de Arte Moderno, CAAM, 2008. [catálogo de la exposición]

Afro Modern. Viajes a través del Atlántico negro. Santiago de Compostela, 2010.
Centro Gallego de Arte Contemporáneo. (Del 16 de Julio al 10 de Agosto de 2010)
Comisario: Tanya Barson y Peter Gorschlüter.

Esta muestra surgió ante la necesidad analizar las relaciones transatlánticas en el contexto del arte contemporáneo y los procesos de construcción discursiva sobre la modernidad. Partiendo de la problematización del Atlántico, como elemento creador de identidades y discursos relacionados con la diáspora africana en América del Norte y del Sur, en Europa y en el Caribe, sus comisarios articularon una exposición que fuera más allá de presentar las obras de un conjunto de artistas en torno a la red cultural que conectó las culturas de África, América y Europa desde principios del siglo XX hasta nuestros días; esta muestra sirvió como foco de energía crítica sobre la modernidad, suscitando un debate sobre la necesidad de redefinir la percepción y el análisis de la cultura negra en el campo de los estudios culturales, así como una propuesta que alentara a la observación de las producciones artísticas desde una óptica alejada de las narrativas que han definido el pensamiento occidental.

El término *Atlántico negro* fue acuñado por el escritor londinense Paul Gilroy, al referirse a la fusión de las culturas negras con otras de todo el Atlántico.

En su libro *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* editado en 1993²¹⁶, el autor planteó la noción del Atlántico como red intercultural y perfila las rutas reales e imaginarias emprendidas por artistas de todo el Atlántico desde 1909 hasta la actualidad.

La exposición *Afro Modern. Viajes a través del Atlántico Negro*, se articuló en torno a los siguientes apartados:

- a) Las vanguardias del Atlántico Negro.
- b) La obra cinematográfica de la artista y escritora ucraniana Maya Deren
- c) Orfeo Negro.
- d) Identidades disidentes.
- e) La Reconstrucción de la Travesía Trasatlántica.
- f) Cuerpos en Exposición.
- g) De lo Postmoderno a lo Postnegro.

²¹⁶ GILROY, Paul: *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Londres: Ed. Verso, 1993.

a) Las vanguardias del Atlántico Negro.

En esta sección se analizaron los movimientos artísticos de principios del siglo XX y los intercambios producidos entre ellos, gracias a los viajes transatlánticos y a las conexiones y contrastes artísticos. Además, se planteó el tema sobre el uso dado a la cultura negra en el universo de la modernidad por parte de los artistas afroamericanos, caribeños y latinoamericanos, y el modo en que reivindicaron el lenguaje del arte moderno como instrumento de exploración y afirmación de su propia identidad.

Dentro de este apartado se trataron temáticas relacionadas con el primitivismo europeo aludiendo a la apropiación de los artistas de las vanguardias europeas del arte primitivo, el fenómeno de la negrofilia como forma de rejuvenecimiento de la cultura europea a través de la cultura negra (Josephine Baker y Nancy Cunard), el renacimiento del Harlem como forma de expresión cultural de la conciencia negra en Estados Unidos y la antropofagia brasileña en respuesta al legado cultural del colonialismo europeo y como reivindicación de la hibridez artística y literaria brasileña.

b) La obra cinematográfica de la artista y escritora ucraniana Maya Deren (1917-1961).

En esta sección se analizó la trascendencia de la obra Maya Deren dentro de la temática sobre la religión y las costumbres de la población de origen africano en Haití, y su influencia en la hibridación cultural.

c) Orfeo Negro.

Bajo el título Orfeo Negro, se abordaron varias temáticas relacionadas con la incidencia de la cultura del colonizador sobre las culturas indígenas; la reivindicación de la cultura y la identidad africana defendidas por el movimiento de la Negritud, la Síntesis Natural²¹⁷ y por último, la criollización, manifiesto promovido por escritores y artistas caribeños que abogaban por la apropiación y reinterpretación de los elementos culturales no indígenas en una sociedad criolla o multiétnica.

²¹⁷ Movimiento ideológico desarrollado en Nigeria que proponía la fusión de la modernidad europea con las influencias estéticas africanas.

d) Identidades disidentes.

En esta sección se analizó el cariz político que adoptaron grupos de artistas con raíces africanas empeñados en la reivindicación de sus libertades, la igualdad y la democracia. Se reunieron las creaciones de artistas motivados por posturas radicales y de resistencia marginal, con técnicas y contextos variados como el reciclaje, la acumulación, las intervenciones callejeras o el carnaval.

e) La Reconstrucción de la Travesía Trasatlántica.

En esta sección se analizó el modo en que desde el arte contemporáneo se ha abordado la temática de la esclavitud, la emigración y la recuperación de la historia y la memoria. Se expusieron obras de artistas caribeños, americanos y europeos de finales de los años ochenta hasta la actualidad.

f) Cuerpos en Exposición.

Este apartado se centró en las diferentes formas de expresión del arte contemporáneo sobre uno de los aspectos más dañinos del colonialismo y de la esclavitud: la objetificación explícita del cuerpo negro por pura diversión o fascinación. A través de las obras de los artistas expuestos, se analizó el modo en que el racionalismo científico europeo sirvió para reforzar las actitudes racistas que respaldaron la esclavitud.

g) De lo Postmoderno a lo Postnegro.

En este apartado se examinaron las diferentes formas de expresión de artistas americanos, europeos y caribeños para abordar la subjetividad negra. Estrategias artísticas que iban desde la apropiación, la utilización de la cultura autóctona y popular africana, el reciclaje, la acumulación y el uso de imágenes racistas o de humor negro.

Aunque en la exposición *Afro Modern. Viajes a través del Atlántico Negro* la participación de artistas africanos no fue muy numerosa en relación al elenco de creadores americanos, caribeños y europeos, nos ha parecido interesante el incluirla dentro del apartado dedicado a las Encrucijadas Postcoloniales del Arte Africano Contemporáneo, puesto que supone una aportación imprescindible para la comprensión de la complejidad discursiva del arte Moderno, así como por su carácter híbrido derivado de las multiplicidad de identidades y discursos en torno a la diáspora africana en América del Norte, del Sur, Europa y el Caribe.²¹⁸

²¹⁸ AA.VV. : *Afro Modern. Viajes a través del Atlántico negro*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2011. [catálogo de exposición]

Who Knows tomorrow. Berlín (Alemania), 2010.

National Galerie de Berlín. (Del 4 de Junio al 26 de Septiembre de 2010).

Comisario: Britta Schmitz, Chika Okeke Agugu y Udo Kittelmann.

Esta muestra ofreció la obra de cinco artistas de renombre internacional y de origen africano: Pascale Marthine Tayou, Yinka Shonibare, António Ole, Zarina Brimji y El Anatsui, sobre espacios arquitectónicos diferente de la *National Galerie*, conectando así con circunstancias históricas específicas que entrelazan cuestiones del pasado con las actuales conexiones entre el continente africano y Europa. Temáticas relacionadas con la identidad, la pertenencia nacional, la memoria, la colonización, la independencia, las migraciones o la globalización, fueron abordadas desde la perspectiva de cada uno de los creadores seleccionados.

La *National Galerie* de Berlín ha sido, desde su construcción en 1876, un edificio emblemático por reflejar los momentos clave de la historia de Alemania; desde su concepción como reflejo de la ambición de convertir a Berlín en una capital de renombre mundial, la división alemana tras la 2ª Guerra Mundial o la reunificación del país en 1990. Actualmente, la *National Galerie* consta de cinco edificios: la *Alte Nationalgalerie*, de inspiración greco-romana, que actualmente exhibe arte del s. XIX, la iglesia *Friedrichswerder* que alberga obras escultóricas alemanas del s. XIX, la *Neue Nationalgalerie* diseñada por Ludwig Mies van der Rohe destinada al arte del s. XX, el Museo de Arte Contemporáneo *Hamburger Bahnhof* y los edificios Stüler que albergan arte del siglo XX.

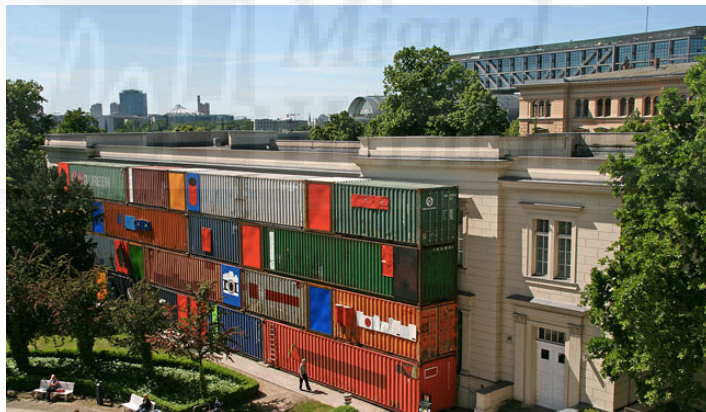
El proyecto expositivo *Who Knows Tomorrow* enmarca las obras de cinco artistas africanos en estos monumentos emblemáticos de la historia alemana, planteando la pregunta de ¿Qué historia se cuenta actualmente y cuál es la historia narrada y documentada en estas instituciones? ¿Es capaz el arte de contribuir a superar construcciones históricas discriminatorias, clichés y estereotipos culturales?

A continuación, ofreceremos un breve resumen de los proyectos y los artistas que conformaron esta exposición.

Antonio Olé. Angola, 1951.

La obra presentada por este polifacético artista angoleño y ubicada en el Museo *Hamburger Bahnhof*, estaba formada por un muro de contenedores cubriendo toda el ala occidental del edificio. Esta construcción titulada *Entire World, Transitory Geometry* pudiera ser una reminiscencia de las construcciones improvisadas de chabolas en las ciudades del Tercer Mundo, o quizás, por la procedencia de los materiales, todos ellos recuperados de los desechos de la ciudad de Berlín, también podrían aludir a las miserables condiciones de vida de los inmigrantes que habitan en las afueras de muchas ciudades del Primer Mundo. La yuxtaposición de la fachada neoclásica del edificio con el impacto visual de una muralla de coloridos *containers*, se relacionó con las tensiones entre lo local y lo global, así como las inestables fuerzas resultantes del contacto y choque entre culturas diferentes relacionados con la marginación y la exclusión.

La imponente pared creada por Antonio Olé evocaba también la partición de la ciudad por el muro de Berlín en 1961, consiguiendo, a través de su contemplación, que los visitantes adquirieran conciencia de los aspectos de la migración intercontinental y los complejos vínculos entre África y Europa.



OLE, António. *Entire World, Transitory Geometry*, 2010.

Berlín: Hamburger Bahnhof.

Yinka Shonibare. Londres (Reino Unido),1962.

Este artista británico-nigeriano fue el primer artista en exponer su obra dentro del recinto de la Iglesia *Friedrichswerder* de Berlín. Este edificio religioso fue construido entre 1824 y 1931, con un diseño neogótico y fachada de ladrillos rojos que anunciaba el espíritu del imperio alemán. En 1980 cumplió por primera vez su misión como museo albergando esculturas del s. XIX y reflejando el talante de tolerancia y comprensión propios del periodo de la Ilustración.

Yinka Shonibare presentó en este impresionante espacio religioso su instalación *The Scramble for Africa*, con la que lanzó una crítica a las consecuencias del reparto del continente africano por potencias europeas en la Conferencia de Berlín de 1884-85. Figuras sin cabeza vestidas con telas supuestamente africanas aparecían reunidas alrededor de una mesa. Sobre un mapa de África dirigiendo sus gestos y recordando el grotesco momento en que la historia de África quedó marcada por el sometimiento económico y cultural bajo el colonialismo europeo. Un hecho que sin duda tuvo mucho que ver con los conflictos étnicos y políticos que acaecieron después de la independencia y que aún perduran.

Shonibare utiliza sus obras para desenterrar cuestiones sobre la identidad y la hibridación cultural y que contribuyen a generar en el espectador, una concienciación sobre las continuidades y consecuencias de decisiones históricas relevantes.

Como ejemplo de ello, mencionamos los tejidos que visten los personajes de su instalación, haciendo referencia a la hibridación cultural, ya que están realizados con *batiks* indonesios, fabricados en Holanda y exportados a África por comerciantes británicos. Todas estas connotaciones históricas, culturales y económicas sirven al artista londinense para desdibujar los límites entre las culturas diferentes, los colonizadores y los colonizados, así como para zanjar viejos estereotipos sobre las diferencias raciales, de clase o de autenticidad cultural.



SHONIBARE, Yinka. *Scramble for Africa*, 2003.

Iglesia *Friedrichswerder* de Berlín.

Pascale Marthine Tayou. Yaounde (Camerún), 1967.

En la entrada de la *Neue Nationalgalerie* a modo de bienvenida a los visitantes se instaló la obra de Tayou, formada por las 54 banderas de los países africanos que configuraban un puzle coloreado en alusión a la diversidad africana y a la complejidad de ser africano en la actualidad.

En esta obra subyacían alusiones críticas a los imperativos políticos, históricos y culturales que han marcado las condiciones políticas y sociales del África postcolonial, así como a las complejas relaciones entre Europa y el continente africano.

Su ubicación frente a la fachada *Neue Nationalgalerie* de Mies Van der Rohe, uno de los iconos de la arquitectura moderna, sirvió para deconstruir afirmaciones sobre el sentido de los nacionalismos y para reflexionar sobre el exilio y los efectos de las estructuras globales de poder.

También formaron parte de esta instalación un conjunto de seis esculturas policromadas, de tamaño natural, inspiradas en los retratos de colonos europeos realizados por artistas africanos.



TAYOU, Pascale Marthine. *Colonial Erection*, Neue Nationalgalerie, 2010.

Las obras de Tayoy transmiten destellos de experiencias personales, huellas de las relaciones económicas globales, mezclas de identidades culturales que se entrelazan en un intento de redefinir la cultura del África postcolonial y de explorar las distintas formas en que la gente, de diferentes países y culturas, percibe el mundo.

Zarina Bhimji. Uganda, 1963.

Esta artista afroasiática, fotógrafa y directora de cine, presentó en la antigua estación de tren *Hamburger Bahnhof*, hoy Museo de Arte Contemporáneo, la película titulada *Waiting*, rodada en 2007. Para su preparación, Zarina analizó las relaciones entre África y Europa durante el periodo colonial y postcolonial. Su documentación fue extraída a partir de visitas a las antiguas fábricas de manufacturación del sisal en Mombasa (Kenia), donde pudo captar poéticas imágenes de estos espacios arquitectónicos: el colorido y las texturas de los tejidos, sutiles texturas abstractas, cálidas atmósferas iluminadas por suaves cromatismos, todo ello acompañado del misterioso ruido de las maquinarias y del eco de personas ausentes.



BHIMJI, Zarina. *Waiting*, 2007. *Video*. Duración 7' 48.

La fuerza creativa de los trabajos fotográficos y cinematográficos de Zarina Bhimji está arraigado en el paisaje y la arquitectura de las ruinas de su país, Uganda. La captación de emociones humanas, el dolor, la nostalgia, el amor o la esperanza se transforman en abstracciones formales que impregnan los espacios de sugerencias psicológicas.

En el año 2007, Zarina Bhimji fue nominada para el premio Turner Prize por la Tate Liverpool por sus fotografías sobre el dolor causado por la expulsión de asiáticos de Uganda durante la dictadura represora de Idi Amin.

El Anatsui. Ghana, 1944.

Como parte del proyecto *Who Knows tomorrow*, el artista ghanés El Anatsui presentó una gran escultura, a modo de tapiz de aluminio, sobre la fachada del vestíbulo de columnas de la *Alte Nationalgalerie*. Este monumental edificio con forma de templo romano fue construido para albergar las colecciones de arte alemán durante el periodo de la unificación de Alemania. Durante la 2ª Guerra Mundial sufrió graves daños a causa de los bombardeos, permaneciendo cerrado hasta 1949, fecha en que comenzó su restauración hasta casi dos décadas después. Durante el periodo de la división alemana, parte de las obras del museo se trasladaron a la *Neue Nationalgalerie*, restableciéndose las colecciones íntegras después de la caída del Muro de Berlín. Entre 1998 y 2001 instituciones gubernamentales y privadas financiaron su renovación con el objetivo de restablecer el liderazgo de Berlín como centro político y cultural de Alemania.

Este gigantesco tapiz fue estratégicamente situado bajo el frontón del edificio, donde aparece inscrito con letras doradas: “DER DEUTSCHEN KUNST MDCCCLXXI”, cuya traducción es “Para el arte alemán, 1871”, fecha de la unificación de Alemania. Su ubicación suscitó reflexiones sobre los lazos que unen el pasado y el presente de los países europeos con el continente africano; una clara alusión la memoria histórica y su trascendencia en las redes culturales y económicas actuales.²¹⁹



EL ANATSUI. *Ozone Layers and Jam Mounds*, 2010.

²¹⁹ El tapiz *Ozone Layers and Jam Mounds*, estaba situado frente al vestíbulo de columnas del *Alte Nationalgalerie* de Berlín. Delante del edificio, la estatua del rey FredericK. Wiliam IV realizada por Alexander Callandrelli (1875-1886).

Los tapices El Anatsui están realizados con miles de tapones de botellas de licor, aplastados y ensamblados para formar tejidos expansivos, con similitud a los telares de la cultura tradicional *Kente* de Ghana.

A través de estos fragmentos, el artista sugiere una metáfora en torno a la fragmentación y el enfrentamiento entre los mismos países africanos, en conexión con la compleja herencia del colonialismo en África. Sobre los tapones de las botellas, aún permanecen las inscripciones de las destilerías en las que, durante el periodo colonial, se explotaron los recursos y la mano de obra africana. El resultado del ensamblaje de estas pequeñas piezas es un mosaico de infinitos colores que emiten destellos provocados por los cambios de la luz solar, suscitando evocadoras sensaciones ligadas a su grandiosidad y a las interferencias con el entorno.



Detalle del tapiz *Ozone Layers and Jam Mounds* de El Anatsui, en el que se observan el tejido realizado a partir de precintos metálicos y tapones de botellas.

A través de las obras de los cinco artistas representados en la exposición *Who Knows Tomorrow* se abrieron interrogantes sobre los intrincados lazos y conexiones entre África y Europa. Las obras de los cinco artistas de origen africano expuestas sobre emblemáticos edificios europeos, sugirieron reflexiones sobre la complejidad de la historia compartida por estos dos continentes. Los contornos del mapa político del continente africano, así como su compleja realidad actual, tienen su origen en la historia de la colonización, por lo que, a través del arte, estos artistas han buscado sondear el pasado, analizar el presente y proyectar su incertidumbre hacia el futuro de África.²²⁰

²²⁰ NGOZI ADICHI, Chimamanda, ADESOKAN, Akin, *Et. al.* : *Who Knows Tomorrow*, Colonia (Alemania): Ed. Walther König, 2010. [catálogo de exposición]

África: Objetos y sujetos. Oviedo, 2010. Madrid, 2011.

Centro Cultural Cajastur, Palacio Revillagigedo de Gijón, (Oviedo).

Del 9 de Julio al 30 de Septiembre de 2010.

Centro de Arte Fernando Fernán Gómez de Madrid en 2011. Del 28 de Enero al 1 de Mayo de 2011.

Comisarios: Francisco de Santos y de Salvador Nadales.

El objetivo de esta exposición fue contribuir al conocimiento de la diversidad cultural africana y acercar al espectador a la realidad de un continente marcado por múltiples contactos entre culturas diferentes, migraciones y una variada herencia tradicional y colonial. A través de sus expresiones artísticas, tanto tradicionales como contemporáneas, esta muestra ofreció un relato continuo sobre la evolución cultural, los cambios y las preocupaciones sociales, políticas y religiosas de los sujetos que conforman la sociedad africana.

El título de la exposición respondió al interés por profundizar en el conocimiento de diferentes objetos relacionados con los contextos y circunstancias en los que fueron creados: por un lado, creaciones relacionadas con la creencias tradicionales y la religión y por otro, obras contemporáneas en las que los artistas plasman su propia visión sobre la realidad africana actual, al margen de la mirada occidental. Ambos ámbitos permiten una lectura plural de la creación artística africana y revelan la coexistencia de posturas permeables y abiertas entre la tradición y la modernidad. En esta exposición, máscaras rituales, fetiches y bastones de mando comparten espacio con creaciones contemporáneas de artista actuales, como Zwelethu Mthethwa (Sudáfrica), Malick Sidibé (Senegal), Romuald Hazoumé (Benin), Aida Muluneh (Etiopía), Marlène Dumas (Sudáfrica) y Angèle Etoundi Essamba (Camerún), entre otros.

El comisario de la exposición, Francisco de Santos decidió completar la exposición con un catálogo en el que quedara reflejada, a través de una amplia selección de fotografías con carácter documental, la contextualización de los objetos artísticos en los entornos en que fueron sido creados.²²¹

²²¹ VV.AA. *Africa. Objetos y sujetos*, Oviedo : CajaAstur, D.L. 2010.[Catálogo de exposición]

PARÍS PHOTO. Paris (Francia), 2011.

Museo del Louvre de Paris. Del 10 al 13 de Noviembre de 2011.

La muestra *PARIS PHOTO* es una de las más prestigiosas ferias internacionales de la creación fotográfica que, tras dieciocho ediciones, sigue siendo un evento clave para coleccionistas, aficionados y profesionales del mundo del arte y concretamente de la fotografía. Aparte de las exposiciones, se organizan conferencias, entrevistas, debates y premios destinados a la promoción de artistas emergentes.

En el año 2011, la edición de *PARIS PHOTO* contó con una importante representación de fotógrafos de origen africano, desde Bamako a Ciudad del Cabo, revelando la riqueza creativa y la vitalidad de la producción fotográfica africana contemporánea. El carácter vanguardista y la experimentación estuvieron presentes en las obras de estos artistas, implicados de lleno en las redes globales pero a la vez, conscientes de la importancia de mostrar al mundo la realidad africana desde su propia perspectiva.

Entre las propuestas más interesantes presentadas en *PARIS PHOTO* estaba la representación de una nueva generación de jóvenes fotógrafos africanos implicados en trasladar al medio fotográfico temáticas relacionadas con la raza, la identidad o la sexualidad. También formaron parte de la muestra las mejores imágenes de Encuentros de la Fotografía Africana de Bamako, (Mali), las impactantes fotografías del sudafricano Pieter Hugo, Malike Sidibé con escenas sobre la cultura urbana en Mali en la década los años 70, los retratos de Seydou Keita y las polémicas fotografías sobre la transexualidad del fotógrafo sudafricano Zanele Muholi.

Relación de artistas participantes: Abdoulaye Barry (Chad), Mohamed Camara (Mali), Nestor Da (Burkina Faso), Fatoumata Diabate (Mali), Husain et Hasan Essop (Sudáfrica), Uche Okpa-Iroha (Nigeria), Jihad Nga (Kenia/Libia), Nyani Quarmyne (Ghana), Arturo Bibang (Guinea Ecuatorial), Baudouin Mouanda (Congo-Brazzaville), Zanele Muholi (Sudáfrica) y Nyaba Ouedraogo (Burkina Faso).²²²

²²² Para más información sobre la Feria de Fotografía Internacional París Photo véase <[www. parisphoto.com](http://www.parisphoto.com)>

A continuación nos referiremos brevemente a algunos de los fotógrafos participantes.

Pieter Hugo. 1976, Johannesburgo (Sudáfrica).

Su acercamiento a la fotografía comenzó desde muy joven, iniciándose en este medio como autodidacta en el contexto del fin del Apartheid en Sudáfrica. La conmoción general de ese momento le llevó a fotografiar su entorno con vocación documental. Actualmente, Pieter Hugo centra su trabajo en la captación de escenas de la vida cotidiana de la población de su país abordando temáticas relacionadas con las consecuencias del comercio global, y la complejidad de la noción del África postcolonial, además, de recreaciones artísticas del paisaje.

En su obra *Permanent Error*, Pieter Hugo retrata a hombres y mujeres que viven en los inmensos vertederos de desechos de tecnología occidental en los suburbios de Accra, la capital de Ghana. La quema de algunos de sus componentes para obtener cobre y otros metales contamina ríos y lagos, poniendo en riesgo sus vidas y la de su entorno medioambiental. Este trabajo es un recordatorio de las condiciones adversas impuestas a las comunidades marginales de todo el mundo y las consecuencias del consumismo desenfrenado y la obsolescencia programada.



HUGO, Pieter. *Permanent Error*, 2009-2010.

Zanele Muholi, 1972, Durban (Sudáfrica).

Esta artista sudafricana ha dirigido su carrera fotográfica a captar la individualidad de los homosexuales en Sudáfrica. Como fundadora del FEW, organización de mujeres negras lesbianas, conoce de cerca los problemas de marginación y violencia que sufren los colectivos de transexuales y homosexuales en su país. Las fotografías de Muholi desenmascaran la humanidad de los retratados y la complejidad de sus polémicas identidades en una sociedad clasista.



MUHOLI, Zanele. *Miss D'vine*, 2007.

Cedric Nunn. 1957, Sudáfrica.

Cedric Nunn es uno de los más prestigiosos fotógrafos por su labor de documentación gráfica sobre el periodo del Apartheid en su país y las transformaciones sociales durante el periodo de transición a la democracia. Ha trabajado en numerosos colectivos artísticos y en organizaciones no gubernamentales colaborando en proyectos educativos relacionados con la promoción y divulgación de la creación fotográfica africana y en proyectos dirigidos a mejorar las condiciones de vida de las áreas rurales empobrecidas de su país.



NUNN, Cedric. *Green sisters on the back step of the guest house built by John Dunne*, 1982.

Afrópolis. Colonia (Alemania), 2011.

Rautenstrauch-Joest Museum de Colonia. Del 28 de Abril al 4 de Septiembre de 2011.

Comisarios: Kerstin Pinther, Larissa Förster y Christian Hanusseck.

En esta muestra se analizaron los procesos actuales de desarrollo urbano en cinco ciudades del continente africano: El Cairo (Egipto), Lagos (Nigeria), Nairobi (Kenia), Kinshasa (República Democrática del Congo) y Johannesburgo (Sudáfrica).

A través de esculturas, proyecciones de video, fotografías, textos y proyectos interactivos de arte se ofreció a los visitantes una aproximación a los desafíos de la nueva urbanidad africana.

El acelerado crecimiento y las profundas transformaciones de las ciudades africanas en los últimos años, han generado nuevas estructuras urbanas en las que millones de africanos desarrollan su vida diaria, rodeados de infinitos problemas, pero a la vez, inmersos en una efervescente producción cultural.

Desde los últimos 20 años, la vida en las ciudades africanas ha empeorado considerablemente. Su crecimiento ha sido abrumador, convirtiéndose en espacios caóticos donde la marginalidad, la pobreza y la suciedad se extienden por todas partes. Ante este panorama, muchos de sus habitantes no han tenido más remedio que recurrir a vivir de los desechos y de la chatarra que se generan en estas aglomeraciones humanas, pero también de los residuos que algunos países occidentales desvían a países africanos, como si de cloacas se trataran.

El desbarajuste, la miseria, la contaminación ambiental y la ineficacia de sus dirigentes han convertido a metrópolis, como Lagos, en Nigeria, Abidján, en Costa de Marfil, o Johannesburgo en Sudáfrica en un pozo infinito de problemas, donde lo único que puede hacerse es sobrevivir. En este contexto, hablar de cultura o creatividad, suena absurdo, pues la mera supervivencia es ya una heroicidad.

A muchos artistas, no les queda más remedio que trabajar creando cualquier cosa que se pueda vender; piensan más en el cliente que en la obra y renuncian a desarrollar su propio proyecto personal con tal de sacarle alguna ganancia. No es de extrañar, que la mayor parte de los creadores de estas macro-urbes, vivan fuera de África, en Londres, París o Berlín. Pero también, hay muchos artistas comprometidos moralmente con los problemas que viven cada día millones de africanos, bien por la falta de servicios públicos, por la mala gestión de los gobiernos, la corrupción, los conflictos políticos, los enfrentamientos étnicos o las catástrofes naturales.

También es habitual encontrar a numerosos artistas africanos que han optado por agruparse en colectivos artísticos en los que desarrollan proyectos solidarios en defensa de la mejora de las condiciones de vida en las grandes ciudades.

Los comisarios de la exposición *Afrópolis*, Kerstin Pinther, Larissa Förster y Christian Hanussek, se plantearon como objetivo la exploración de los acontecimientos cotidianos que se desarrollan en cinco metrópolis del continente africano, a través de 30 puntos de vista diferentes. La música popular de Kinshasa, el desabastecimiento de electricidad en la ciudad de Lagos, los barrios marginales de Nairobi, la mezcla cultural y el arte urbano de El Cairo o la segregación social en Johannesburgo fueron algunos de los temas llevados a debate en esta exposición. Las obras y la documentación presentadas en *Afrópolis* supusieron una valiosa contribución al conocimiento y la reflexión sobre cómo los artistas europeos y africanos asumen esta nueva urbanidad en África y plantean retos e interrogantes sobre su futuro.

Artistas participantes:

- Mandy Gehrt, Lara Baladi, Hala Elkoussy, Rana El Nemr, Wouter Osterholt y Elke Uitentuis en la sección ilustrativa de El Cairo.
- Olakunle Tejuoso, Weynmi Atigbi, Uche-Iroha, Emeka Ogboh, Kainebi Osahenve, Daniel Kötter, Constanze Fischbeck y Akinbode Akinbiyi en la sección ilustrativa de Lagos (Nigeria).
- ETH (Estudio de Basilea) en colaboración con Jacques Herzog, Perre de Meuron, Manuel Herz, Shadi Rahbarany, Ligia Nobre y el colectivo artístico X-Limits Design en la sección ilustrativa de Nairobi (Kenia).
- Colectivo SADI formado por Alain Polo Nzuzi, Ives Sambu, Fransix Tenda, Trésor Mukonkole, Didier Besongo, Francis Pume. El colectivo MOWoso: Méga Mingiedi y Cédric Nzolo, Eleonore Hellio, Dikoko Boketshu, Bienvenue Nanga, Bebson Elemba, Julien Beller, Luce Beeckmans, Johan Lagae, Guy Châtel y estudiantes de la Universidad de Gante (Francia), en la sección ilustrativa de Kinshasa. (R.D. Congo).
- Sabelo Mlangeni, Dorothee Kreutzfeldt, Bettina Malcomess, Naomi Roux, Hannah le Roux, Minnette Vári, Sam Nhlengethwa, Kgafela oa Magogodi y Jyoti Mistry en la sección ilustrativa de Johannesburgo (Sudáfrica).

A continuación ofrecemos información sobre algunos de los proyectos presentados en *Afrópolis*.²²³

Nairobi (Kenia).

Desde hace más de cien años, Nairobi se erigió como centro dinámico de negocios y de comercio transnacional Indo-Keniano. Puede parecer paradójico que aquí también haya enormes barrios pobres, a menudo inmediatamente adyacentes a barrios ricos. El 60 por ciento de la población de Nairobi vive en tugurios o barrios marginales. Hay hambre, pobreza, condiciones de vida insalubres y hacinamiento.

Variadas manifestaciones artísticas ilustran las conexiones entre estos sectores diferentes, la difícil planificación urbana, las políticas de segregación y el desarrollo de los asentamientos informales.

Una de estas iniciativas es la asociación **Masai Mbili**, que se inició en el año 2001, con la finalidad de promocionar la cultura como herramientas para el desarrollo y mejora de la población local. En sus trabajos, prima la concienciación de la población sobre cuestiones como el VIH, la delincuencia y otros problemas sociales. Han realizado proyectos comunitarios como talleres infantiles, pintura de ruinas, impresión camisetas con motivos sobre la Paz, grafittis, y participación en festivales dentro y fuera del país. Algunos de los artistas involucrados en este proyecto fueron Otieno Gomba, Kevin Irungu, Otieno Rabala, George “Ashif” Malamba y Mbuthia Maina, entre otros.

En 2003 los miembros de Masai Mbili crearon un centro artístico en Kibera, M2, con la calle como principal inspiración. Las puertas del estudio llevan la palabra *Karibu* que significa bienvenida, una invitación abierta a su comunidad. Este estudio, tiene su sede en el corazón de Kibera, una zona donde se produjeron algunos de los peores actos de violencia durante el período posterior a las elecciones de 2007. M2 desempeñó un papel importante en el restablecimiento de la paz en esta zona.

²²³ Para más información sobre Afrópolis véase PINTER Kerstin, FÓRSTER Larissa, et.al.: Afrópolis. City Media Art, Johannesburgo: Ed. Jakana Media, 2011.

La influencia de M2 se puede ver en las paredes de los barrios de Kibera. Símbolos sobre la Paz y la reconciliación, se observan en grafitis por todas partes. Estas experiencias artísticas jugaron un papel importantísimo en el cambio de mentalidad de la gente, después de los disturbios post-electorales que sacudieron al país en 2007.



La asociación Masai Mbili abre vías alternativas de comprensión y acercamiento hacia la cultura visual y su identidad en estas comunidades.

El trabajo desarrollado en el centro artístico M2 no es un reflejo de la vida en Kibera, sino una representación de ella. La gente puede acudir a este estudio para tener la oportunidad de explorar su creatividad, contribuir a desarrollar la capacidad imaginativa, y proporcionar a niños y a adultos un vehículo para expresar sus problemas, así como una herramienta para restablecer la cohesión social.



Obra realizada en los talleres del centro M2, 2010. *Collage*, 50x50 cm.

Kinshasa, (República Democrática del Congo).

Por si fuera poco compleja la reciente historia de la República Democrática del Congo, plagada de fantasmas por el régimen del horror durante el periodo colonial y posteriormente, por la dictadura del terror de Mobutu, este país sigue actualmente sacudido por la violencia, a causa de los enfrentamientos entre milicias armadas que pugnan por el acceso a los ricos recursos mineros del país y las constantes rivalidades étnicas. En este escenario, no es difícil imaginar las condiciones de vida de la población, la inseguridad, la violencia, los derramamientos de sangre, los éxodos de refugiados, y todo ello bajo un gobierno incapaz de imponer un mínimo de autoridad para estabilizar el país. Ante este abandono social, grupos de artistas solidarios, se han unido con la finalidad de generar esperanza y concienciación en la importancia de vivir en paz.

A continuación exponemos información sobre algunos de estos colectivos congoleños, que se han convertido en una de las principales voces del arte contemporáneo en su país, desempeñando un valiosísimo papel social, por su compromiso y su apoyo en la educación y defensa de los derechos de la población.

SADI (*Solidarité des Artistes pour le Développement Intégral*, 2008).

Colectivo artístico interdisciplinar formado por jóvenes congoleños que trabajan en estrecha relación con el espacio urbano. Sus prácticas artísticas van desde las instalaciones, performances, pintura, video, fotografía y diseño, así como intervenciones en espacios públicos, siempre con la intención de aproximarse a la realidad de los habitantes, haciéndoles compartir, a través de las prácticas artísticas, su memoria, creencias, experiencias y esperanzas en un futuro mejor.



Intervención *TO ZO KENDE WAPI ? (¿Hacia dónde vamos?)*

A través de este trabajo, SADI pretendió implicar tanto a la población como a las autoridades, generar la concienciación sobre la importancia en la prevención de estas catástrofes y denunciar la indiferencia de los gobernantes.

K50.

Colectivo formado por artistas independientes con sede en Kinshasa, cada uno trabajando en una rama artística: diseño, artes plásticas, arquitectura interior, fotografía. Sus miembros son: Cedrick Nzolo diseñador y fotógrafo, Iviart Izamba, diseñador y arquitecto de interiores y Mega Mingiedi, artista visual.

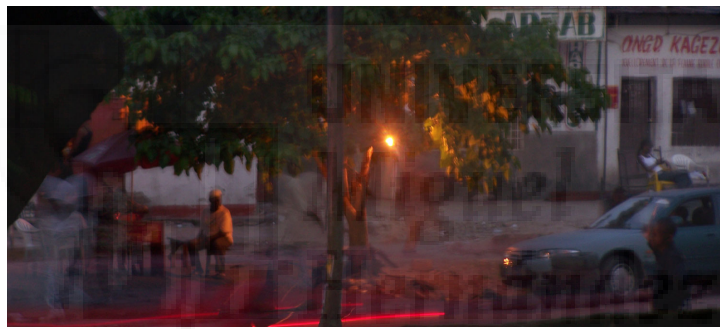
Este colectivo desarrolla proyectos artísticos como una herramienta educativa. Trabajan en escuelas, museos y medios de comunicación con la finalidad de acercar a los jóvenes al conocimiento de su patrimonio histórico y cultural.

Con el proyecto *PROYECT BUS K50*, niños y jóvenes trataron de responder a través de dibujos y esculturas a la pregunta: ¿Qué sabemos de nuestra cultura familiar?. Los trabajos resultantes formaron parte de una exposición itinerante por distintos puntos de la ciudad, invitando a los transeúntes a participar del evento.



PROJET BUS K50. Musée mobile juin, Kinshasa, 2010.

Uno de los integrantes del colectivo K50, **Cedrick Nzolo**, presentó en Mayo de 2009 un trabajo fotográfico que pretendió ilustrar el problema que sufre la población de Kinshasa ante los constantes cortes eléctricos que sufre la población. En sus fotografías, Nzolo narra los momentos de profunda oscuridad e incomunicación que padecen los habitantes de la República Democrática del Congo.



NZOLO, Cedrick. *Les Divas de la Honde*, 2008.

A pesar de que el río Congo, uno de los más largos y caudalosos del mundo, drena el territorio del país, la mala gestión gubernamental ocasiona la falta de abastecimiento eléctrico en casi las 3/4 partes del país. Por si fuera poco, ya han comenzado las obras para la construcción de una de las presas más grandes del mundo. Este proyecto se aparta del objetivo de energía sostenible en pequeña escala discutido en la Cumbre Mundial, donde el centro de la discusión fue llevar la electricidad a los pobladores rurales mediante proyectos locales de energía eólica y solar. Megaproyectos como el de esta represa implican impactos sociales, económicos y ambientales que afectan negativamente las formas de sustento, las tierras y las vidas de los pueblos autóctonos.

Johannesburgo (Sudáfrica).

Con una población cercana a los 4 millones, Johannesburgo es una de las grandes megaurbes africanas. Es un centro importante de intercambio económico y cultural entre África y las redes globales. Desde el descubrimiento de depósitos de oro en 1886, Johannesburgo se convirtió en un punto de atracción para los inmigrantes de otros países. No sólo encarna el sueño del éxito económico para muchos, también es el símbolo de la modernidad africana.

Los levantamientos sociales y políticos desde el fin del Apartheid en 1994 han cambiado radicalmente el paisaje urbano. Fracturas sociales y políticas, desigualdades y crisis financieras, son algunos de los múltiples problemas que ilustran hoy, la topografía urbana de esta capital.

Artistas y profesionales diversos de la cultura sudafricana, abordan, desde este contexto socio-político, prácticas comprometidas con la problemática de la integración, el racismo y la inmigración.

El dúo artístico **Deadheat** formado por Jeremie Kreutzfeldt (Johannesburgo) y Bettina Malcomess (Cape Town), desarrolla proyectos de colaboración e intervenciones públicas



Deadheat, *Passage*, 2010

A través de la instalación *Passage*, ubicada en el mismo centro de Johannesburgo, donde se acumulan negocios etíopes, restaurantes, cafés e inmigrantes, se propuso una reflexión sobre las dificultades a las que se enfrentan cada día, miles de personas para integrarse en la red social de la ciudad.

Otro artista e investigador sudafricano que aborda la temática urbana, es **Ismail Farouk**. Vive y trabaja en Ciudad del Cabo y centra sus prácticas artísticas en el desarrollo de respuestas creativas a las injusticias sociales, espaciales y económicas de la sociedad.

En su proyecto *Trolley* realizado en el año 2009, investigó las difíciles redes sociales y los problemas de los traficantes de carritos que han transformado el aspecto del centro de Johannesburgo. Cientos de trabajadores ilegales e inmigrantes de Zimbawe y Mozambique, se ganan la vida transportando equipajes y mercancías pesadas en estos carros robados de los grandes supermercados. A menudo son multados o encarcelados por su actividad ilegal. El objetivo de este proyecto participativo es reivindicar la legalización de esta actividad y proporcionarles medios adecuados para ganarse la vida. Farouk desarrolla su proyecto utilizando fotografía, videos documentales, así como actividades en centros culturales.



FAROUK, Ismail. *Trolley Project*, Johannesburgo, 2009.

Lagos (Nigeria).

El artista nigeriano **Emeka Ogboh**, utiliza la tecnología de los nuevos medios (el sonido, el vídeo y la fotografía) para explorar un tema que le fascina, la urbe del Tercer Mundo.

Su obra explora el paisaje sonoro de las ciudades. Así, la arquitectura de Lagos, la megaurbe nigeriana, desencadena todo un espectro de cuestiones relacionadas con el narcisismo cultural, la movilidad en el Tercer Mundo y los procesos de globalización.

La historia reciente de Lagos, la sitúa en el corazón del boom del petróleo en Nigeria, en los años 70. La masiva migración de la población rural a las zonas urbanas del país, la llegada de capital estadounidense, japonés y alemán a Lagos, la ha convertido en una de las bestias metropolitanas más pobladas y culturalmente complejas de toda África.

En este paisaje se nutre la obra de Ogboh. La voz y el alma de la modernidad, a través de una cacofonía de rugidos y gruñidos de bocinas atronadoras, de vehículos y generadores eléctricos, del eco de los muecines, la música y los escandalosos vendedores de la calle clamando vender su mercancía. A través de sus sonidos, Ogboh se las arregla para capturar el paisaje urbano de Lagos en su diversidad y complejidad. Pero la obra, trasciende la mera grabación y la celebración de los sonidos; los sitúa en el centro de su poética como una metáfora para abordar las cuestiones como la agresividad del capitalismo y sus leyes de supervivencia, la corrupción desenfrenada, la opresión política, la delincuencia y la pobreza deshumanizadora de toda África.

En sus intervenciones, Ogboh coloca altavoces y megáfonos a todo volumen con los vibrantes sonidos urbanos del centro de Lagos, en medio de las calles de ciudades europeas, como Colonia o Helsinki. Con esta experiencia propone reflexionar sobre la ciudad africana como un espacio históricamente modelado y enredado en las complejas interrelaciones económicas, sociales y culturales con el resto del mundo.



OGBOH, Emeka. *Lagos Soundscapes Project*, 2014.

Environment and Object. Recent African Art. Estados Unidos. 2011-2012.

- The Frances Young Tang Teaching Museum y la galería Skidmore College, Saratoga Springs, (Nueva York). Del 5 de Febrero al 31 de Julio de 2011.

- Anderson Gallery, Virginia Commonwealth University, Richmon (Virginia).

Del 9 de Septiembre al 11 de Diciembre de 2011.

- Museum of Art, Middlebury College, Middlebury (Vermont).

Del 27 de Enero al 22 de Abril de 2012.

Comisarios: Lisa Aronson y John Weber.

El objetivo principal de esta exposición fue examinar la creación africana actual desde dos vertientes diferentes e interconectadas: por un lado, el análisis de la degradación medioambiental en África, la sobreexplotación de los recursos naturales y la deforestación, así como los problemas que este desastre ecológico ocasiona a los habitantes de las zonas devastadas. Por otro, el uso de objetos desechados y chatarra como materia prima de obras de arte visualmente atractivas, pero desafiantes en sus contenidos.

La muestra recogió obras de diferentes formatos: esculturas, fotografías, pinturas y vídeos, realizadas tanto por artistas residentes en África como por aquellos que siendo de origen africano, residen y trabajan el extranjero.

Los dieciséis artistas seleccionados demostraron a través de sus obras, su implicación y compromiso con los problemas medioambientales que padece su continente desde hace unas décadas.

Artistas reconocidos internacionalmente como El Anatsui, Zwelethu Mthethwa y Yinka Shonibare, así como un grupo de artistas emergentes como Bright Ugochukwu Eke, George Osodi y Nnenna Okore entre otros, mostraron diferentes enfoques como reacción a los problemas medioambientales. Los vertidos de petróleo, la deforestación del paisaje o la interconexión entre el colonialismo y el capitalismo actual con la sobreexplotación de los recursos naturales africanos por potencias extranjeras fueron algunas de las temáticas planteadas por los artistas citados anteriormente.

La totalidad de las obras seleccionadas para esta exposición estaban cargadas de resonancias conceptuales sugiriendo críticas claras a los abusos de poder, la indiferencia de los responsables ante la destrucción del medio natural africano y las graves consecuencias para la población de las áreas afectadas.

La exposición *Environment and Object. Recent African Art* fue comisariada por Lisa Aronson, profesora titular de Historia del Arte en el Skidmore College y John Weber, director del *Frances Young Tang Teaching Museum* de Nueva York.

El catálogo que acompañó a la exposición incluye fotografías, entrevistas a los artistas y ensayos sobre temas relacionados con el arte y la degradación medioambiental, constituyendo un valioso recurso para el conocimiento, el análisis y la reflexión en torno a los problemas medioambientales y la globalización.²²⁴

La comisaria de esta exposición, Lisa Aronson, se refirió así a los artistas seleccionados:

Muchos artistas africanos incorporan objetos encontrados en sus obras a modo de crítica respecto del problema ecológico que se está produciendo en muchas zonas del continente o simplemente para reflejar el contexto del mundo en que viven. Artistas como El Anatsui o Nnenna Okore emplean materiales recogidos de los entornos urbanos creando esculturas a modo de inmensos tapices expresivos y provocadores. Otros artistas de la exposición emplean medios tradicionales como la pintura y la fotografía para crear meditaciones sobre la gestión de los recursos naturales o la contaminación industrial. Sin embargo, a pesar de las técnicas diferentes empleadas, todos ellos coinciden en rechazar decididamente las representaciones idealizadas de África, prefiriendo convertir sus obras en un medio que sirva para mostrar la realidad contemporánea de su continente.²²⁵

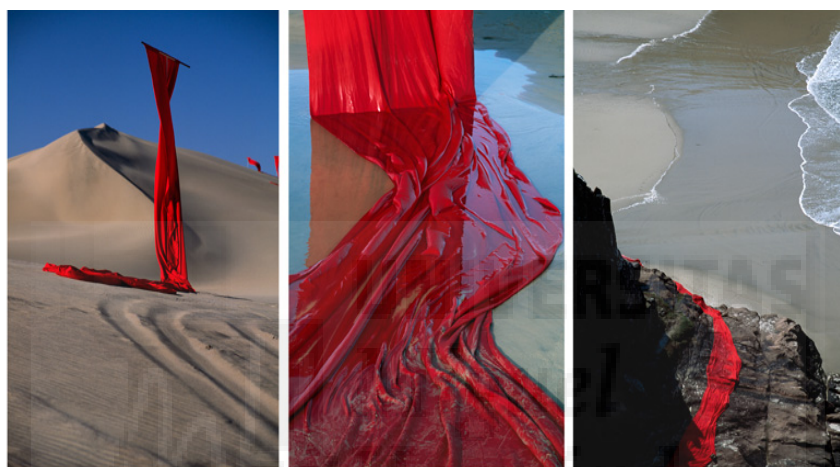
²²⁴ ARONSON, Lisa & WEBER John: *Environment and Object. Recent African Art*, Nueva York: Edit. The Frances Young Tang Teaching Museum and Art Gallery at Skidmore College and DelMonico Books, 2012. [catálogo de exposición]

²²⁵ *Ibid.*, pp. 19-24.

A continuación comentaremos algunas de las obras seleccionadas para la exposición:

La artista sudafricana **Georgia Papageorge** (1941) realiza intervenciones en el paisaje, integrando, envolviendo y transformando elementos del entorno natural al igual que artistas vinculados al *Land Art* como Christo o Richard Long.

En su obra *Africa Rifting: Líneas de fuego, Namibia, África y Brasil*, esta creadora realizó un vídeo y dos instalaciones en las que desplegó franjas de tela roja de 15 m. de largo, unas colgadas en estandartes y ondulando por el viento contra el cielo, otras, establecidas a lo largo de la orilla del mar para formar cintas de color rojo brillante, como arterias.



PAPAGEORGE, Georgia. *Africa Rifting*, Fotografías realizadas en Namibia y Brasil.

El soporte de experimentación de las obras de Papageorge fueron las dunas de las playas de Namibia y de Brasil, o los fardos de carbón listos para la exportación ilegal en Zambia.

Grandes banderas de un rojo brillante, como ríos de sangre recorrieron las doradas dunas de estos dos países, Namibia y Brasil, hermanados hace 135 millones de años, cuando formaban parte de un único continente. Ahora, en la actualidad, aunque separados por un extenso océano, se encuentran de nuevo unidos por la misma amenaza: la degradación de su entorno natural y el empobrecimiento de la tierra y de la población a costa de intereses extranjeros.

Estos paisajes intervenidos con grietas carmín son, ante todo, símbolos que denuncian el impacto injusto y destructor de la acción del hombre sobre el medioambiente.

El fotógrafo sudafricano **Garth Meyer** (1967) presentó en esta exposición, una serie de fotografías de los bosques del continente africano. Los sobrecogedores paisajes en blanco y negro podrían fácilmente relacionarse con el *Expresionismo Abstracto*, por sus texturas gestuales, que no son más que ramas, raíces y enredada maleza.



MEYER, Garth. *Nyungwe*, (Rwanda), 2010. Fotografía, 74x58mm.

Detrás de estas abrumadoras imágenes de la jungla, como paisajes embrujados, había una clara intención de transmitir al espectador el acuciante problema de la deforestación de los espacios naturales africanos.

El artista nigeriano **Jerry Buhari** (1959) desparrama sobre grandes lienzos, manchas negras de pintura que parecen deslizarse como gotas de petróleo, expandiéndose y asfixiando la vida que hay tras ellas. Su contemplación estremece las conciencias lanzando preguntas sobre las consecuencias de la sobreexplotación de los recursos naturales, la contaminación, la deforestación y los residuos tóxicos.



BUHARI, Jerry. *In the Pipeline*, 2005. Acrílico sobre lienzo, 160x 137 cm.

Las fotografías del artista nigeriano **George Osodi** (1974), son testimonios escalofriantes sobre la explotación de petróleo por empresas multinacionales en la zona del Delta del Níger.

A su paso por áreas que antes eran extensos bosques, lagos y tierra fértil, estas compañías han dejado terrenos áridos y arrasados por los vertidos, los incendios y la contaminación medioambiental. Una tierra injustamente devastada que deja a las comunidades locales sin sustento, sin salud y lo que es peor, sin futuro.²²⁶



OSODI, G. *Oil Spill Near Farm Land*, 2007. Fotografía, 120x81cm.



OSODI, G. *Niger Boy from Oli Rich Niger Delta*, 2006. Fotografía, 120x80 cm.

²²⁶ Para más información sobre los reportajes fotográficos de George Osodi sobre la devastación medioambiental en el Delta del Níger provocada por la sobreexplotación del petróleo véase: OSODI, George: *Delta Niger. The rape of Paradise*, Ed. Trolley Books, Londres, 2011.

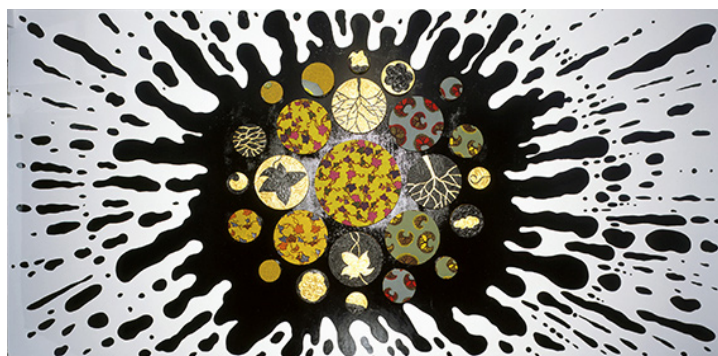
El artista sudafricano **Zwelethu Mthethwa** (1960) se ha detenido en los suburbios y en los basureros de las urbes sudafricanas, para fotografiar casi documentalmente, el retrato de unas vidas que nunca fueron elegidas y que se debaten día y noche al borde del colapso. Estos retratos destilan amargura, pero también la dignidad de los que soportan el olvido, y aún así, siguen luchando por sobrevivir.

Los retratos de Mthethwa van mucho más allá de la vida de cada personaje, ahondan en la problemática del impacto del hombre sobre la tierra y sus recursos, el capitalismo global, el racismo y la otredad.



MTHETHWA, Z. *Sin título*, (Serie *Contemporary Gladiators*), 2008. Fotografía, 152x178 cm.

El artista nigeriano **Yinka Shonibare** (1962), utiliza enormes soportes para representar espacios conceptuales con alusiones a explosiones de miles de gotas de petróleo. En el interior, contrastan retazos de naturaleza que flotan sobre las manchas de pintura negra, aludiendo al medio natural que está siendo destruido por la sobreexplotación petrolera a manos de poderosas multinacionales. Estas pinturas invitan al espectador a imaginar una vista aérea desde la que contemplar las numerosas islas del Delta del Níger ahogadas por los derrames del venenoso “oro negro”.



SHONIBARE, Y. *Black gold II*, 2006. Acrílico sobre lienzo. 673x330 cm.

La artista nigeriana **Sokari Douglas Camp** (1958), también ahonda en el tema de la sobreexplotación petrolífera en el Delta del Níger. A pesar de haber desarrollado gran parte de su trayectoria artística en Europa y Estados Unidos, esta artista recoge en sus obras la herencia *Kalibari* de su país de origen, así como las inquietudes y el compromiso con los problemas que asolan al continente africano.

Su escultura *Assessment*, realizada en 1998, representa a un personaje sosteniendo, con sus brazos en alto, una gran urna de cristal donde flota una fotografía de un buque petrolero. Toda la escultura está ennegrecida por petróleo.



DOUGLAS CAMP, S. *Assessment*, 1998. Acero, cristal, fotografía y aceite.

En el Delta del Níger, se suceden habitualmente las procesiones funerarias por fallecidos a causa de los conflictos derivados de la ambición por el oro negro. Los familiares desfilan con la fotografía de su difunto sobre los brazos en alto, tal como lo representa S. Douglas Camp en esta escultura. Una clara alusión a la destrucción y la muerte que soportan los habitantes de esta región.



Procesión funeraria. Akwete (Nigeria). 1978.

La artista nigeriana **Nnenna Okore** (1975) transforma materiales reciclados, creando intrincadas esculturas e instalaciones que interpelan sobre las consecuencias del consumo, la acumulación de residuos y las condiciones económicas que generan la sobreexplotación de los recursos naturales en su país. En palabras de la artista:

En la región de donde yo procedo, en Nigeria no se desperdician materiales, todo se reutiliza, nada se tira. En Occidente, claro que hay una cultura del reciclaje, pero existe otra mentalidad en torno a los objetos de consumo: cuando algo se estropea, parece ya no tener valor, se tira y se adquiere algo nuevo. Sin embargo, en las comunidades pobres de mi país, se intenta ver la utilidad en todo aquello que nos rodea, buscamos nuevas funciones y utilidades en lo aparentemente inservible.²²⁷



OKORE, Nnenna. *Mbembe*, 2009. Botellas de plástico. 347x388x279 cm.

En la instalación titulada *Mbembe*, Okore utilizó restos de bolsas de plástico tejidas entre sí como un inmenso telar. Los colores pálidos de los logos impresos en las bolsas y la textura mullida y esponjosa dotaban a esta obra de una apariencia delicada y atractiva al tacto.

Tras realizar este breve recorrido por algunas de las obras y artistas que formaron parte de la exposición *Environment and Object. Recent African Art*, constatamos como, a través del arte, se han desplegado nuevas perspectivas de reflexión sobre las conexiones entre la acción del hombre y su impacto en el entorno natural.

Las creaciones artísticas resultantes de estas reflexiones cuestionan la sobreexplotación de los recursos naturales y sus consecuencias en la deforestación de los suelos, la erosión, la escasez de agua y alimentos, la contaminación por residuos tóxicos, las epidemias y la destrucción del sustento básico de gran parte de la población.

²²⁷ ARONSON, Lisa & WEBER John, *op cit.*, pp. 103-107.

Pensamos que es necesario tomar conciencia de la alarmante situación que ha convertido a África en uno de los continentes más castigados por problemas medioambientales del mundo; la degradación del suelo, la deforestación, la disminución de los recursos marinos, la escasez de agua, la contaminación y la pérdida de su biodiversidad, a lo que se añade una de las tasas de crecimiento de la población más altas del mundo. Además, una gran mayoría de habitantes de países de África dependen directamente de sus recursos naturales. Dos tercios de la población del África Subsahariana viven en zonas rurales y dependen de la agricultura y la pesca para subsistir. Con la contaminación del aire y del agua, el uso ineficiente de los recursos naturales, los derrames de petróleo, la pérdida de la fertilidad del suelo, la tala de bosques y la mala gestión de los recursos hídricos disponibles, así como las malas políticas económicas para la producción de alimentos, es comprensible que la pobreza sea el problema más apremiante de este continente, paradójicamente, uno de los más ricos en recursos naturales del planeta.²²⁸

No olvidemos que la mayoría de empresas transnacionales que operan en países africanos, utilizan métodos de extracción y procesos contaminantes porque son más baratos, aunque saben que son altamente dañinos y perjudiciales para la salud de las personas y el medio ambiente. Mientras que en sus países de origen o en filiales en países desarrollados llevan a cabo sus actividades lo más limpia y sustentable posible. Además del interés de los gobernantes de países africanos en la inversión de capital exterior, se suma la ausencia de una legislación ambiental sólida y eficiente para evitar que las empresas contaminen y, en caso de hacerlo, resarcir a los perjudicados así como restaurar el daño ambiental.

Reconocemos el inmenso valor de las iniciativas artísticas comprometidas con los problemas medioambientales en África, pues son un claro desafío a reflexionar sobre las condiciones actuales del paisaje africano. En el corazón de cada obra, se encuentran mensajes cargados de crítica social y de denuncia sobre las causas que han intervenido en este proceso de destrucción medioambiental. Además, comparten la intención de sensibilizar a la humanidad sobre el inmenso valor social, económico y ecológico de áreas naturales que se están deteriorando cada vez más.

²²⁸ Para más información sobre las implicaciones económicas, históricas, científicas, ecológicas, culturales y sociales concernientes a la intervención del hombre en el medio natural del continente africano véase BEINART, W. & MCGREGOR, J. : *Social History & African Environments*, Oxford: James Currey, Athens, OH: Ohio University Press, 2003.

Reconfiguring an African Icon: Odes to the Mask by Modern and Contemporary Artist from Three Continents. Nueva York, 2011.

Metropolitan Museum of Art de Nueva York (MOMA). Del 8 de Marzo al 31 de Agosto de 2011.

Comisario: Alisa La Gamma, Yaëlle Biro.

El objetivo de esta muestra fue reunir en una misma exposición máscaras tradicionales africanas conjuntamente con creaciones de artistas actuales de América, África o Europa, inspirados tanto por la fuerza de atracción de las máscaras como por sus calidades formales. El carácter significativo de esta exposición fue su enfoque transversal, al no considerar a las máscaras como meros objetos rescatados de la tradición africana, sino como iconos para los artistas contemporáneos.

El estudio del Arte Africano se llevó a cabo durante mucho tiempo desde una perspectiva occidental que se limitaba a apreciar la calidad de la forma externa de los objetos al margen de sus contextos de creación. Además, la apropiación occidental de las obras de arte africano supuso situarlas en contextos absolutamente nuevos como museos o gabinetes de coleccionistas, que nada tenían que ver con su contextos originales. En condiciones autóctonas, la mayoría de las máscaras se emplearon en ceremonias de iniciación, representando a espíritus, antepasados o figuras míticas. Su función no era tanto ocultar el rostro del danzante, sino revelar a seres o fuerzas ocultas.

En contraposición a los criterios de valoración occidental que consideraba el arte como fin en sí mismo, el arte por el arte, no desempeñaba ningún papel en el África tradicional. Las creaciones africanas cumplían una función mágico-ritual, de ahí su fuerza expresiva. Además, la autoría de las producciones artísticas no tenían tanta importancia como en el mundo occidental. Los artistas africanos trabajaban generalmente en comunidad, por lo que el culto a un solo individuo, o la importancia de la autoría personal o colectiva no tenían valor. Las máscaras y las estatuillas rituales se consideraban como obras sobrehumanas, procedentes de las esferas del más allá, por lo que los dictados rituales imponían mantener el anonimato de los escultores.

Por otro lado, los primeros pasos del arte moderno occidental fueron de la mano del arte primitivo, que sirvió de fermento e inspiración para las nuevas soluciones formales de los artistas de las primeras vanguardias del siglo XX.

Para Kosme de Barañano, Director de la Cátedra de Metodología de la Historia del Arte y de la Escultura de la Facultad de BBAA de Atea (Alicante):

El llamado “arte primitivo” funcionó como fermento y transformó lo europeo, no sólo por la búsqueda de lo extranjero, sino por la radicalidad formal, libre de prejuicios y cánones de lo establecido.²²⁹

Efectivamente, tal y como Barañano argumenta, para los artistas europeos, el contacto con el arte primitivo, si bien en un primer momento fue tomado como algo extravagante y exótico, pronto se convertiría en una de las principales vías de análisis y trampolín experimental en la búsqueda de nuevas aperturas ideológicas y renovados procesos creativos.

Todas las culturas dinámicas del mundo se han enriquecido del contacto con pueblos y culturas diferentes, en un proceso de fertilización mutuo, surgiendo soluciones artísticas renovadas.

En el caso de las máscaras, han sido utilizadas por diferentes culturas del mundo, pero sea en el contexto de los rituales africanos o en los ritos de primavera o de carnaval, las máscaras siempre han ayudado a comunicar identidades diferentes a la propia, como un vehículo de transposición del “yo”. Este tema ha sido materializado en la exposición *Reconfiguring an African Icon: Odes to the Mask by Modern and Contemporary Artist from Three Continents*, mostrando una selección conjunta de máscaras africanas con las de artistas contemporáneos. A pesar de las diferencias culturales, cronológicas y conceptuales que separan a estas máscaras, todas ellas comparten un gran potencial expresivo y el haber servido como catalizador de innovadoras propuestas plásticas. A través de las obras seleccionadas en esta exposición se rindió un homenaje a este valiosísimo legado del Arte africano y a su infinito potencial de reinención.

Los cinco artistas presentados en la exposición: Linda Benglis, Willie Cole, Calixte Dakpogan, Romuald Hazoumé y Man Ray, usaron las máscaras africanas como inspiración de sus exploraciones plásticas, dejando constancia de que los artistas africanos dominaron la liberalización de la precisión figurativa y la abstracción formal mucho antes que los artistas europeos. Las máscaras, ubicadas en nuevos contextos, han dejado de ser objetos rituales para convertirse en iconos visuales del arte occidental.

²²⁹ DE BARAÑANO, Kosme: *Miradas de frente: El yo de la máscara*. En Revista: *Descubrir el Arte*/ Año XII-Nº 150. Agosto 2011.

A continuación, ofrecemos algunas de las obras que formaron parte de esta exposición:



Máscara *Gba Gba*.
Tribu *Baule* de Costa de Marfil.
Antes de 1913.



RAY, M. "*Noire et Blanche*" 1926.
Fotografía icono del surrealismo.



HAZOUME, R. "*Ibedji Twins*" 1992.
Garrafa de plástico, cuerdas y caracoles.



DAKPOGAN, C. *Papa Sodabi-The drunk*.
Acero, metal y cintas de cassette.



COLE, W. *Shine*. 2007. Máscara
realizada con zapatos, hilos de acero,
sedal, arandelas y cuerdas.



HAZOUMÉ. R. *Ear splitting*.
Máscara realizada con garrafa de plástico,
cepillo y altavoces.

We face forward. Manchester (Reino Unido). Del 2 de Junio al 16 de septiembre de 2012.

Whitworth Art Gallery, The Manchester Museum, Band on the Wall, Manchester Art Gallery, the Bridgewater Hall, The Printworks, Gallery of Costume, National Football Museum y Royal Northern College of Music.

Comisario: Bryony Bond.

Durante el verano del año 2012 se celebró, en diferentes espacios expositivos de Manchester, la exposición *We face forward*, con el objetivo de explorar los vínculos que, desde la época de la colonización hasta hoy, han unido a Manchester con África Occidental, hecho que se refleja en la cantidad de personas de ascendencia africana que residen actualmente en Manchester.

En las obras seleccionadas pudieron verse técnicas y formatos variados: instalaciones, esculturas, pinturas, dibujos, fotografías, textiles, videos, música y diseños de moda.

Las temáticas abordadas por los artistas participantes reflejaron su compromiso con cuestiones de actualidad como la globalización, la degradación medioambiental y la sostenibilidad, la presencia de la tradición en la cultura contemporánea, el intercambio cultural o la convergencia de identidades.

En la muestra quedó reflejado el dinamismo y la creatividad del arte y la cultura actual de los países de África Occidental, a través de las obras de los siguientes artistas: Georges Adéagbo (Benin), El Anatsui (Ghana), Hélène Amazou (Togo), Lucy Azubuike (Nigeria), Mohamed Camara (Mali), Cheick Diallo (Mali), Aida Duplessis (Mali), Em'kal Eyongakpa (Camerún), Aboubakar Fofana (Mali), Meschac Gaba (Benin), Francois-Xavier Gbré (Costa de Marfil), Romuald Hazoumè (Benin), Abdoulaye Armin Kane (Senegal), Abdoulaye Konaté (Mali), Soungalo Malé (Mali), Hamidou Maiga (Burkina Faso), Nii Obodai (Ghana), Emeka Ogbob (Nigeria), Abraham Oghobase, Amarachi Okafor (Nigeria), Charles Okereke (Nigeria), Nnenna Okore (Nigeria), Duro Olowu (Nigeria), George Osodi (Nigeria), Nyaba Leon Ouedraogo (Burkina Faso), Ibrahima Niang AKA Piniang (Senegal), Nyani Quarmyne (Ghana), Abderramane Sakaly (Senegal), Amadou Sanogo (Mali), Malick Sidibé (Mali), Pascale Marthine Tayou (Camerún), Barthélémy Togo (Camerún), Victoria Udondian (Nigeria) y Séraphin Zounyekpe (Benin).

La exposición *We face forward* formó parte del *London Cultural Festival* coincidiendo con los Juegos Olímpicos de Londres de 2012 y tuvo como emblema un estandarte compuesto por los colores de todas las banderas de las naciones africanas, realizado por el artista beninés Meschac Gaba.



Diseño realizado por Meschac Gaba.

Además de las exposiciones de arte, se pudo disfrutar de la diversidad de estilos musicales del África Occidental, con los conciertos de reconocidos intérpretes como Afro-Cubism (Cuba/ Mali), Femi Kuti (Nigeria), Diabel Cissokho (Senegal), Angélique Kidjo junto con Manchester World Voices Choir (Benin / UK), Dele Sosimi Afrobeat Orchestra (Nigeria / UK), Endless Journey con miembros de Mamane Barka y Etran Finatawa (Niger); Kanda Bongo Man (Congo / UK); Jaliba Kuyateh & The Kumareh Band (Gambia) y Seckou Keita Band (Senegal / UK), entre otros.

1:54 Contemporary African Art Fair. Londres (Reino Unido), 2013-2014.

West Wing & East Wing Galleries, Somerset House, Londres. Del 15 al 18 de Octubre de 2015.

Pioneer Works, Nueva York. Del 15 al 17 de Mayo de 2015.

Comisario: Touria El Glaoui, David Adjaye, Otobong Nkanga, Edson Chagas y Koyo Kouoh.

Tomando como nombre los 54 países del continente africano, esta plataforma tiene como objetivo dar a conocer las creaciones artísticas contemporáneas del continente africano, así como favorecer el intercambio entre artistas africanos y europeos.

Esta feria internacional tiene lugar en el edificio neoclásico *Somerset House*, de Londres, uno de los principales centros culturales del Reino Unido, ofreciendo un espacio expositivo de singular belleza y elegancia.

En la edición de 2013, *1:54 Contemporary African Art Fair*, presentó 15 galerías y espacios artísticos independientes, con trabajos de 80 artistas africanos tanto continentales como en la diáspora.

En 2014 la feria volvió al *Somerset House* con 27 galerías, 11 de ellas del continente africano. Se exhibieron obras de 113 artistas tanto reconocidos como emergentes. Artistas consagrados como Romuald Hazoumé (Benin), Ernest Mancoba (Sudáfrica) y Sokari Douglas Camp (UK) y otros noveles como Peju Alatise (Nigeria), Sammy Baloji (República Democrática del Congo) y Adjani Okpu-Egbe (Camerun).

La gran diversidad artística del arte africano contemporáneo se hizo evidente en las icónicas fotografías en blanco y negro de la serie "*Hairstyles*" de la nigeriana J.D. 'Okhai Ojeikere, las coloridas imágenes del sudafricano Athi-Patra Ruga, las poéticas pinturas del senegalés Soly Cissé o las esculturas geométricas del marfileño Jems Robert Koko, entre muchas otras.

1:54 Contemporary Art Fair también exhibió trabajos muy comprometidos con las distintas realidades de diferentes países africanos, como la obra de la artista nigeriana Peju Alatise, en su campaña en contra del secuestro de niñas en Nigeria.

Además, en esta exposición fue destacable el arte sostenible, con esculturas de materiales reutilizados del nigeriano-americano Adejoke Tugbiyele, las composiciones a base de bolsas de basura del zimbabwense Dan Halter o las máscaras hechas con bidones y cepillos, del beninés Romual Hazoumé. El fotógrafo senegalés Omar Victor Diop y el burkinabé Hamidou Maiga presentaron originales fotografías de estudio en las que hacen una reflexión sobre el lugar del cuerpo en distintos espacios.

Para este año 2015, la edición de 1:54 de Nueva York presenta un amplio espectro de artistas africanos, tanto reconocidos como nuevos talentos. La característica general de las obras seleccionadas es su variedad, tanto en las temáticas como en las técnicas empleadas (pintura, escultura, fotografía e instalaciones).

La selección de artistas abarca a creadores reconocidos internacionalmente y a otros que despuntan como nóveles talentos.

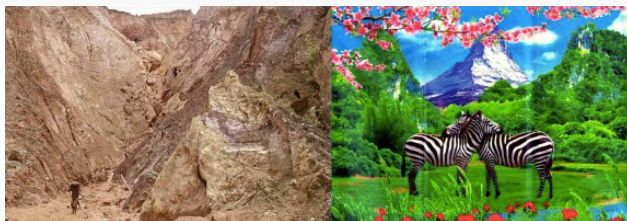
Algunos de los artistas representados fueron: Edson Chagas (Angola), galardonado en la 55ª Bienal de Venecia, el fotógrafo Sammy Baloji (R. D. Del Congo), Nidhal Chamekh (Túnez), Abdoulaye Konaté (Mali), Ibrahim Mahama (Ghana), Aboudia (Costa de Marfil) y Boris Nzebo (Gabón) y Joël Andrianomearisoa (Madagascar), entre otros.



NZEBO, Boris. *'Urban Style'*, 2014.
Acrílico sobre lienzo, 150 cm x 150 cm.



ANDRIANOMEARISOA, Joël . *'Untitled',
Passion Labyrinth series*, 2014.
Collage, papel sobre lienzo, 65 x 50 cm.



BALOJI, Sammy, *'Raccord #5, Mine au0300 ciel ouvert noyeu0301e de Banfora'*, 2011.
Fotografía digital. 80 cm x 231.18 cm.

La oferta expositiva de *1:54 Contemporary African Art Fair* de 2015 se acompaña de un programa educativo comisariado por el productor cultural camerunés Koyo Kouoh que incluye conferencias, proyecciones audiovisuales y mesas redondas donde se debaten cuestiones relativas al estado del arte africano actual y se favorece la participación y el intercambio entre artistas y público.

Afro-Polis Art and Design Gallery. Londres. Desde 2013 hasta la actualidad.

Director: Pierre-Christophe Gam y Pascale Revert.

Esta plataforma cultural multidisciplinar explora, promociona y fomenta el conocimiento de la cultura y el arte africano contemporáneo a través de foros participativos, exposiciones, conferencias y talleres, entre otras actividades.²³⁰

Durante este año, Afro- Polis en colaboración con *Perimeter Art & Design Gallery* presentan la obra de diez artistas y diseñadores africanos en la exposición de arte y diseño *The African Renaissance*, acercando a coleccionistas y aficionados a las últimas tendencias en diseño de moda, fotografía y creaciones multimedia. La muestra tiene lugar en la galería *50 Golborne Road*, fundada por Pascale Revert y Pierre-Christopher Gam, ambos fundadores de *Afro-Polis*.

Programa:

- *AFRICAN RENAISSANCE PART I* – Del 11 de Enero al 14 de Marzo de 2015.
- *AFRICAN RENAISSANCE PART II* – Del 17 de Marzo al 11 de Abril de 2015.
- *FASHION WEEK : THE ART&STYLE WEEK END* – Del 21de Marzo al 22 de Marzo.

La galería *Golborne Road* ofrece un espacio para la creación artística del continente africano y su diáspora, con especial interés en la creación contemporánea, el diseño y la artesanía. Uniendo las fronteras que separan los distintos campos de la creatividad, sus fundadores apoyan y promueven iniciativas que conectan con las dinámicas del mundo actual, en el que África juega un papel esencial.

Esta galería promueve los proyectos creativos de numerosos artistas africanos, diseñadores y artesanos africanos, difuminando las separaciones artificiales entre diferentes campos creativos. Algunos de ellos son: Cheick Diallo (1960, Mali), Cyrus Kabiru (Kenya, 1985), Namsa Leuba (Switzerland- Guinea, 1982), el estudio de diseño Bless y The Ardmore Studio Art (Cerámica), entre otros.

Pierre-Christophe Gam, fundador de Afro-Polis, artista y promotor cultural es también el director de la Fundación Gacha, una ONG con sede en Camerún, que desarrolla proyectos de promoción social y cultural para ayudar a las comunidades rurales a través de actividades relacionadas con la artesanía tradicional.

²³⁰ Para más información sobre la plataforma *Afro-polis* véase <<http://www.afro-polis.com/>>

Galería Kalao Panafrican Creations. Bilbao. Desde el año 2005 hasta la actualidad.

Director: Jesús Ahedo.

La galería *Kalao Panafrican Creations*²³¹ de Bilbao es un espacio expositivo dedicado al arte contemporáneo africano. Desde su apertura en el año 2005, ha organizado exposiciones tanto de artistas africanos emergentes como reconocidos internacionalmente, acercando al público su particular modo de entender el mundo y las claves de las sociedades en que desarrollan sus creaciones.

En 2013, la *Galería Kalao Panafrican Creations* ofreció una muestra sobre la máscara africana, haciendo un recorrido desde el Neolítico hasta el arte contemporáneo a través de la escultura ritual. Bajo el título “*Máscara, el viaje transpersonal*”, la selección abarcó casi treinta máscaras de diferentes etnias y usos rituales. La representación tradicional estuvo compuesta por máscaras de los siglos XIX y XX de las culturas *Bamana* y *Dogon* de Mali, *Baga* de Guinea, *Senúfo*, *Dan* y *Baulé* de Costa de Marfil, así como piezas de Papua Nueva Guinea y del Himalaya. También fueron expuestas obras contemporáneas de los artistas Hamed Ouattara (Burkina Faso), Kisito Assangni (Togo) y Taofic Adeyinka (Nigeria). Según Jesús Ahedo, director de la galería:

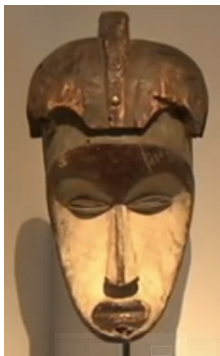
Las máscaras africanas nos remiten a un determinado tipo de ceremonias comunales en las que el grupo humano rompe espacio-temporalmente con el ritmo vital cotidiano y sus pesares, conectándolo con las fuentes mitológicas fundacionales de su cultura. En el África subsahariana permanecen todavía vivos este tipo de representaciones, pero en paralelo la máscara y su representación se abren a nuevas formas de expresión. Cada vez más despojada del rigor religioso e infinitamente abierta al intercambio cultural a través de las nuevas tecnologías de la información, la máscara entra en otros parámetros creativos, con nuevos lenguajes plásticos, escénicos o audiovisuales, inmersos en los avatares de la globalización.²³²

²³¹ Para más información sobre la galería *Kalao Panafrican Creations* véase <<http://www.Kalaobilbao.com/>>

²³² AHEDO, Jesús: “Creación y ritual sobre el rostro” en *El País*. País Vasco, 13 de Febrero 2013. <<http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/02/13/paisvasco>>

Al margen del contenido simbólico que poseían las máscaras en las sociedades rituales en las que se integraban, sus cualidades formales (estilización, síntesis y geometrización de los volúmenes), provocaron en los artistas de las primeras vanguardias europeas un gran impacto. La incorporación de nuevos conceptos, formas y colores en sus creaciones, romperían con los cánones clásicos de representación y supondrían una apertura hacia la modernidad artística.

A partir de este momento, las máscaras pasarían a formar parte de nuevas propuestas estéticas y del debate cultural contemporáneo.



Máscara de la cultura *Fang*. S. XIX.



ASSANGNI, Kisito. *Una máscara y su sombra sobre papel pintado*. (Togo).

Debido a la importancia que en la actualidad sigue teniendo el Arte Primitivo o Artes Primarias, tanto por su relación con las vanguardias del siglo XX, como por su atemporal valor estético y simbólico, la Galería *Kalao Panafrikan Creations* ha dedicado varias exposiciones a la escultura tribal africana, reuniendo importantes piezas provenientes de galerías y colecciones privadas.

Desde 2005 hasta la actualidad, esta galería ha exhibido el trabajo de artistas de diferentes países del continente africano y de su diáspora (Argelia, Senegal, Burkina Faso, Togo, Nigeria, Camerún, Angola, Congo, Gabón, Sudáfrica y Tanzania entre otros).

A continuación citaremos algunas de las exposiciones realizadas en la *Galería Kalao Panafrican Creation*:

- “*Chocolat, calle M, fila 22, n° 2*”, de Cheikhou Ba (Senegal). De Enero a Abril de 2015.
- “*Perjuicios de Identidad*”, de Kamel Yahiaoui (Argelia). De Mayo a Julio de 2015.
- “*Esther Mahlangu & Seyni Camara*”. Sudáfrica y Senegal respectivamente. Del 3 de Octubre al 31 de Diciembre de 2014.
- “*Take this Hammer*” de Nathalie Mba Bikoro (Gabón). De Mayo a Julio de 2014.
- “*Verano/ Uda 2014*”. Exposición colectiva de Kisito Assangni (Togo), Gastineau Massamba, Brazaville,(Congo) y Thonton Kabeya (Rep. Democrática del Congo).
- “*Pintura Popular de Kinshasa*” dedicada a cuatro de los grandes pintores congoleños actuales: Chèri Samba, Pierre Bodo, Chéri Cherin y J.P. Mika. De Enero a Abril de 2014.
- “*Tanzania, 50 años de Arte Popular*” con los artistas G. Lilanga, Fundi, Mpata, Ajaba, Msagula, Mikidadi, Ntila, Bush M. y Hassani. De Agosto a Septiembre de 2013.
- “*Regard sur l’Afrique*” del artista senegalés Camara Guéye. De Mayo a Julio 2013.
- *What...?!* De George Lilanga (Tanzania). De Mayo a Junio 2012.
- “*Soleil et vie à Dakar*”. Exposición del artista senegalés Camara Gueye. De Marzo a Abril 2012.
- “*Train de Vie*” del artista senegalés Douts Ndoeye. De Diciembre a Enero de 2012.
- “*Where are we going?*” de Cheikhou Ba (Senegal). De Octubre a Noviembre de 2011.
- “*Senegal: Creación Contemporánea*”. Contando con obras de Mohamadou Douts Ndoeye, Ndary Lo, Seyni Camara e Ibrahima Kebe. De Julio a Septiembre de 2011.
- “*Seyni Awa Camara entre los elementos*” De Mayo a Julio de 2011.

- “*Compartiendo lo cotidiano*” de Ibrahima Kébe (Senegal).
De Marzo a Mayo de 2011.
- “*Posturas y estaciones*” del artista senegalés Ndary Lo.
De Septiembre a Noviembre de 2010.
- Presentación del show audiovisual “*Bofa da cara*” realizado por Nástio Mosquito (Angola) y Pere Ortín (Barcelona). Marzo, 2010.
- “*Black Symphony*” de Kisito Assangni (Togo). De Abril a Mayo de 2010.
- “*Mundo FANTasía* de Gastineau Massamba (R.D. del Congo).
De Septiembre a octubre de 2009.
- “*Fertilidad y mujer en el arte negro*”. Recorrido histórico por el arte negro africano tomando como motivo a la mujer o lo femenino como matriz biológica y cultural. De Octubre a Noviembre 2008.

La galería *Kalao Panafrican Creations* ha participado en numerosas ocasiones en ferias y bienales de arte contemporáneo africano: Dak’Art 2012, Casablanca TOP 25 dedicada al arte africano y del Mediterráneo celebrada en 2011, Dak’Art 2010, FIFE (*Festival Internacional de Films d’Environnement*) en París y 3 FESMAN en Dakar y el año pasado en el FIG Bilbao (Feria Internacional de Films d’Environnement), en la que obtuvo el Premio Ercilla a la mejor galería compartido con la galería Kreisler de Madrid.

A través de estos eventos, esta galería promociona a los artistas que representa, realiza entrevistas a los participantes, presenta y edita documentales y proyecciones audiovisuales.

Una de las últimas muestras organizados por la galería *Kalao Panafrican Creations*, en colaboración del Ayuntamiento de Bilbao, ha sido la exposición individual del artista plástico senegalés Cheikhou Ba, dedicada a la figura del primer gran clown negro, Rafael ‘Chocolat’, uno de los principales artistas circenses del París de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Esta iniciativa, pretende rescatar del olvido a una de las grandes figuras del circo internacional del siglo pasado, y que forma también parte de la historia de Bilbao.²³³

Manifestamos nuestro reconocimiento a la *Galería Kalao Panafrican Creations* por su empeño en acercar al público de España, las producciones estéticas del continente africano y por su contribución a la promoción de artistas africanos, tanto emergentes como reconocidos internacionalmente.

²³³ Exposición Chocolat, *Street M, line 22 n°2* de Cheihou Ba, Homenaje a *Chocolat*. Galería *Kalao Panafrican Creations*.

Del 16 de Enero al 30 de Abril de 2015. Bilbao.

Galería Out of Africa, Sitges, 2011-2015.

Carrer Major, 7. 08870 Sitges (Barcelona).

Directores: Sorella Acosta, Salvador Campillo y Jacques Collaer.

Colaboradores: Elisenda Ariza y Michel de Jong Vazquez.

La Galería *Out of África* fue creada en el año 2011 con el objetivo de dar a conocer la cultura y el arte africano tradicional, así como las producciones del arte africano actual. Acompañando las exposiciones, se ofrecen conciertos de música y danza tradicional de africana, conferencias, proyección de documentales, debates y talleres artísticos.

A continuación mencionamos algunas de las exposiciones recientes organizadas por la Galería *Out of África*:

- *Naturalezas (casi) muertas* de Gopal Dagnogo (Costa de Marfil). Del 18 de Abril al 31 de Mayo de 2015.
- *Afro-Jazz de Larry Otoo* (Ghana). Del 28 de Febrero al 12 de Abril de 2015.
- *Exposición Colectiva* : Miquel Arnal (España), Sahab Koanda (Burkina Faso), Francis Mampuya (Rep. Dem. del Congo) - Fran Martí (España) - Méné (Costa de Marfil) - Freddy Mutombo (Rep. Dem. del Congo), Tchif (Benín). Del 31 de Enero al 22 de Febrero de 2015.
- *Huellas* de Tura Mederic (Costa de Marfil). Del 5 de Diciembre de 2014 al 1 de Febrero de 2015.
- *Selva Tropical* de Idrissa Diarra (Costa de Marfil). Del 5 de Abril al 8 de Junio de 2014.
- *Señales de Vida* de Tchif (Benín). Del 10 de Septiembre al 2 de Noviembre de 2014.
- *Médéric Turray* (Costa de Marfil). Del 4 de Diciembre de 2014 al 1 de Febrero de 2015.
- *Mirades* de Rafiy Okefolahan (Benín). Del 14 de Septiembre al 3 de Noviembre de 2013.
- *Mirades: Terracotes, màscares i estàtues*. Del 14 de Septiembre al 3 de Noviembre de 2013.

- *De la basura a la belleza* de Hamed Quattara (Burkina Faso), Bibi Seck (Senegal), Sahab Koanda (Burkina Faso), Kavier Sayago (Burkina Faso) y Sambo Boly (Burkina Faso). Del 6 al 31 de Julio de 2013.
- *Mar y Música* de Larry Otoo (Ghana) y Kobina Nyarko (Ghana). Del 25 de Mayo al 29 de Septiembre de 2013.
- *La mujer en el arte africano* de Angèle Etoundi Essamba (Camerún). Del 2 de Marzo al 28 de Abril de 2013.
- *Rostros de África* de Sébastien Bouchard (Francia-Senegal) y Ange Méné (Costa de Marfil). Del 22 de Diciembre de 2012 al 4 de Febrero de 2013.
- *El arte del Congo*. Arte contemporáneo: Cheri Cherin, Mika y Freddy Matombe. Arte tribal de las etnias *Kuba, Luba, Mbole y Pende*. Del 28 de Junio al 9 de Septiembre de 2012.
- *Resistencias* de Rafiy. Bronces y fetiches Botchio del Reino de Benín. Del 3 de Marzo al 16 de Junio de 2012.
- *Dogón, pueblo mítico de Mali*. Del 23 de Diciembre de 2011 al 26 de Febrero de 2012.
- *Mujeres Aéreas* de Christophe Sawadogo. Del 23 de Diciembre de 2011 al 26 de Febrero de 2012.
- *Xavier Sayago*. Del 20 de Agosto al 12 de Octubre de 2011.
- *Sambo Boly*. Del 23 de Junio al 31 de Julio de 2011.

Manifestamos nuestro agradecimiento a plataformas artísticas como la *Galería Out of África* por su labor en la difusión y promoción de artistas africanos contemporáneos, así como por ofrecer la posibilidad de acercar al público colecciones de objetos tribales de diferentes etnias africanas.²³⁴

²³⁴ Para más información sobre la *Galería Out of África* véase <<http://www.galeria-out-of-africa.com/>>

Galería Mamma África, Madrid. Desde 1999 hasta la actualidad.

C/ Conde Duque 48, bajo, derecha. 28015 Madrid.

Dirección: Maica y Laura de la Carrera.

La *Galería Mamah Africa* tiene como objetivo dar a conocer la cultura africana a través de exposiciones, conciertos, talleres, cuentacuentos, presentaciones de libros, música y showrooms, entre otros.²³⁵

Esta galería cuenta con dos espacios diferenciados: una zona para exposiciones y talleres, y otra donde la moda africana es la protagonista. El diseño de moda que Maica y Laura llevan a cabo, fusiona la moda occidental con la riqueza de los textiles producidos en el continente africano, teñidos a mano por las mujeres de la etnia *Bambara* de Mali y por mujeres senegalesas.

Entre las exposiciones realizadas en *Mamah Africa* destacamos la presentación de obras de Pintura *Suwer*²³⁶ o sobre cristal de Senegal. Además, se han expuesto obras realizadas a partir del reciclaje de materiales de desecho.

Durante el mes de Abril de 2015, *Mamma Africa* acogió la exposición del artista etíope Getachew Berhanu Yimenu, representante de la pintura tradicional de su país. Sus obras abordan temas relacionados con la historia, las tradiciones, los valores éticos, las nuevas tecnologías y las formas de vida de los diferentes grupos étnicos de Etiopía.

Aparte de estas actividades relacionadas con la difusión del arte y la moda africana, la galería *Mamah Africa* participa con diferentes proyectos solidarios como ONG's y fundaciones que colaboran creando talleres de formación (costura, bisutería, reciclaje) para sectores desfavorecidos de la población, intentando mejorar sus perspectivas de futuro y su inserción social.

Una de las entidades benéficas con las que *Mamah Africa* participa, es la Fundación Apascovi de Madrid cuyo objetivo es mejorar la calidad de vida de personas con discapacidades físicas o psíquicas y sus familiares, buscando facilitarles el acceso a la integración social y laboral. También colaboran con el proyecto solidario *Ak Benn* de Senegal que organiza actividades educativas y de formación para niños y jóvenes de los barrios periféricos de Dakar (Senegal).

²³⁵ Para más información sobre la Galería Mamah Africa véase <<http://www.mamahafrika.com/>>

²³⁶ Para más información sobre la pintura sobre cristal de Senegal véase <<http://www.mamahafrika.com/wp-content/uploads/2014/02/Senegal-de-Cristal-con-im%C3%A1genes.pdf>>

Galería Gazzambo. Madrid, 2009 hasta la actualidad.

C/ Santa Feliciano 6, 28010 Madrid.

Dirección: Catherine y Sergio Lieman.

Esta galería surgió por la vocación de Catherine y Sergio Lieman hacia la cultura africana y su amor incondicional por el continente. Entre sus colecciones se encuentran piezas de numerosos artistas africanos contemporáneos: Dominic Benhura (Zimbawe), Agnes Nyanhongo (Sudáfrica), Amos Supuni (Zimbawe), Colleen Madamombe (Zimbawe), Joe Mutasa (Zimbawe) y Richard Kimathi (Kenia), entre otros, y piezas escultóricas en piedra de la etnia *Shona* de Zimbawe.

Desde su creación hasta la actualidad, la *Galería Gazzambo* ha realizado numerosas exposiciones, demostrando su apoyo a nuevos talentos africanos. A continuación citamos a algunas de las muestras realizadas desde 2012 hasta hoy:

- Richard Kimathi. Pintura de Kenia. Del 22 de Octubre de 2012 al 22 de Julio de 2013.
- Ehoodi Kichapi, Salah Elmur y Souad Abdeirasoul. Del 12 de Noviembre de 2013 al 12 de Abril de 2014.
- *Estudio de vanidades* de Omar Victor Diop (Senegal). Del 22 de Octubre de 2014 al 22 de Enero de 2015.
- *Ivan Lieman*. Del 9 de Diciembre de 2014 al 9 de Abril de 2015. Fotografías sobre las devastadoras consecuencias para el medioambiente y los medios de subsistencia de las comunidades de la zona (pesca, agricultura y ganadería) debido a la construcción de la presa Gibe III en el valle del río Omo, en la frontera entre Kenia y Egipto.

Además de estas exposiciones temporales, la galería *Gazzambo* ofrece una muestra permanente de esculturas en piedra realizadas por la etnia *Shona* de Zimbawe.

Gazzambo también colabora en proyectos sociales y entidades benéficas de apoyo y ayuda a los sectores más desfavorecidos de la sociedad en diferentes países africanos.

En Noviembre de 2012, tuvo lugar en esta galería una subasta benéfica a favor de la Fundación The Kobo Trust, cuyo objetivo es contribuir al desarrollo de proyectos que ayuden a comunidades marginales de Kenia, Tanzania y Sudáfrica.²³⁷

²³⁷ Para más información sobre los proyectos solidarios con los que *Gazzambo* colabora, véase <[www. Kobo-safaris.com](http://www.Kobo-safaris.com)>

Tras realizar este breve recorrido por algunas de las exposiciones de Arte Africano Contemporáneo realizadas en países occidentales durante las últimas décadas, observamos como, en los últimos años, se han incrementado los eventos culturales y las programaciones expositivas promovidas, tanto por instituciones públicas como por entidades privadas, encaminadas a dar mayor visibilidad a la obra producida por estos creadores.

La globalización de la economía, el auge de las comunicaciones, los movimientos migratorios y la creación de una esfera cultural global ha supuesto un cambio en la manera en que los artistas africanos son percibidos fuera de su propio continente. La centralización cultural de épocas anteriores ha dado paso a una perspectiva integracionista que reconoce la alteridad y valora el diálogo intercultural como fuente de enriquecimiento mutuo.

África es un gran mosaico de diversidad cultural, un continente que actualmente vive una enorme efervescencia artística y creativa. Los creadores africanos actuales mantienen un diálogo permanente con lo contemporáneo e indagan retos y paradojas artísticas desde alternativas estéticas múltiples que concilian la hibridación conceptual y formal en los materiales, los medios y tendencias. Además, el carácter transnacional de muchos de los artistas contemporáneos africanos involucrados en experiencias nómadas tanto vitales como artísticas, se ha trasladado a propuestas artísticas heterogéneas donde se manifiestan la pluralidad, la multiplicidad y la mezcla de identidades.

Como hemos visto a largo de este capítulo, desde Occidente, se han abierto nuevas vías para impulsar el Arte Africano Contemporáneo tanto en eventos internacionales como en sus propios espacios de creación. Un factor importante ha sido la aparición de comisarios y expertos africanos en los equipos curatoriales de las citadas exposiciones que se han consolidado como especialistas imprescindibles en la labor organizativa de las mismas. Otro de los cambios decisivos que han favorecido la presencia del Arte Contemporáneo Africano en la esfera pública occidental ha sido la aparición y el crecimiento de nuevos espacios artísticos independientes de los grandes museos e instituciones oficiales que, además del ámbito expositivo, completan su oferta con foros, conferencias, talleres educativos y propuestas multidisciplinarias que propician la reflexión y el debate sobre las prácticas artísticas contemporáneas. También mencionamos la puesta en marcha de herramientas divulgativas como revistas especializadas, publicaciones y redes digitales que han contribuido a acercar la realidad africana a todos los públicos.

Creemos que todas estas actividades paralelas a las exposiciones aceleran el proceso de conocimiento, fomentan la divulgación y la integración del arte africano tanto dentro como fuera de continente e incentivan la aproximación de galeristas, museos y coleccionistas hacia estos artistas en su proyección internacional.

5.2. Exposiciones de Arte Africano Contemporáneo en África y desde África.

Desde que en 1966 se celebrara en Dakar el *I Festival des Arts Nègres*, en plena eclosión de los nuevos estados africanos independientes hasta hoy, muchos han sido los intentos de crear una red de exposición y difusión del Arte Contemporáneo africano desde el propio continente.

Como ya nos referimos en capítulos anteriores²³⁸, desde los años sesenta hasta la actualidad, se han producido muchas transformaciones políticas, sociales y económicas en el continente africano, lo que ha provocado nuevas y cambiantes expectativas en los artistas africanos; la necesidad de demostrar al mundo la riqueza y la vitalidad de los valores culturales surgidos de *La negritud*, en la etapa inmediatamente posterior a la independencia de los países africanos, y que dio paso, en la siguiente década, a un periodo post-exótico caracterizado por el rechazo de los artistas africanos a ser etiquetados por su “africanidad”, y a favor de su integración en el ámbito universal del arte. Posteriormente, las crisis políticas y económicas de los años 80’ que provocaron la desilusión de intelectuales y artistas ante la falta de recursos, apoyo institucional y perspectivas en todos los ámbitos de la vida en África, siendo ésta una de las principales causas que impulsaron a miles de artistas e intelectuales africanos a embarcarse en la diáspora hacia países occidentales. Ya en la década de los noventa comenzó una etapa de apertura occidental hacia el arte de las periferias, así como una tendencia creciente hacia el interculturalismo artístico, hechos que marcaron la progresiva inmersión del continente africano en las actuales redes de la globalización.

En el capítulo anterior hicimos un recorrido por las exposiciones de Arte Contemporáneo Africano realizadas en países occidentales durante las últimas décadas. No obstante, creemos necesario reconocer la trascendental importancia de exposiciones y eventos de promoción artística dentro del continente africano, así como la organización de los mismos por comisarios y expertos de origen africano.

En este capítulo haremos un recorrido por las principales muestras de Arte Africano Contemporáneo realizadas en África y desde África y que se han erigido como plataformas artísticas de promoción de artistas africanos, tanto para aquellos residentes en su continente como en la diáspora, donde se aglutinan las propuestas más interesantes en todos los campos artísticos, desde la pintura, escultura, instalaciones, sonido, fotografía, videoarte hasta intervenciones con elementos de última tecnología.

²³⁸ Véase *supra* apartado 3.2. “Hacia una nueva categorización artística del Arte Africano como Arte Contemporáneo”. p. 122

Bienal de Dakar. Dakar (Senegal), 1992-2014.

En 1992, se celebró la primera edición de la Bienal de Arte Contemporáneo Dak'Art en Dakar, Senegal. Desde entonces, Dakar se ha ido consolidando como una de las principales capitales africanas del arte contemporáneo, llegando a su décimo primera edición con la IX Bienal Dak'Art 2014.

En sucesivas ediciones de la Bienal de Dakar, se ha pretendido mostrar al mundo la riqueza del Arte Contemporáneo Africano, inspirado tanto en sus tradiciones, como en realidades urbanas contemporáneas de la cambiante África actual.

Desde 1992 hasta la actualidad, la Bienal de Dakar viene abriendo sus puertas a artistas contemporáneos de todo el continente, tanto para los que viven dentro como fuera de él, posicionándose como una de las más importantes plataformas artísticas de África para la promoción y difusión del Arte Africano Contemporáneo.

Organizada bajo el patrocinio del Ministerio de Cultura de la República de Senegal, la Bienal de Dakar tiene como principales objetivos apoyar e incentivar la creatividad de los artistas africanos, la formación artística y la difusión del arte en África, promover su participación activa en la escena internacional, así como fomentar su inclusión y reconocimiento en el mercado internacional del arte.

A continuación, haremos un breve recorrido por algunas de las ediciones de la bienal, citando a sus comisarios, artistas participantes y temática principal:

9ª Dak'Art 2010.

Tema: “Retrospectiva y Perspectiva del Arte Africano Contemporáneo”.²³⁹

Del 7 de Mayo al 7 de Junio de 2010.

Comisarios: Kunle Filani, Marylin Martin, Maréme Malong Samb, Sylvain Sankalé y Rachida Triki.

Artistas: Viyé Diba (Senegal), Moridja Kiteng Banza (RDC), Papa Amadou Khoudia Tounkara (Senegal), Hasan & Husain Essop (Sudáfrica), Kainebi Osahenye, Mulugeta Gebrekidan (Etiopía), Mouna Jamal Siala (Francia) y Hervé Youmbi (República Centroafricana), entre otros.

²³⁹ Texto original: “Looking back, facing forward”

10ª Dak'Art 2012.

Tema: “Creación Contemporánea y dinámicas sociales”²⁴⁰

Del 11 de Mayo al 10 de Junio de 2012.

Comisarios: Christine Eyen, Riason Naidoo y Nadira Laggoune.

Artistas: Romaric Assie (Costa de Marfil), Cheikhou Ba (Senegal), Bridget Baker (Sudáfrica), James Beckett (Sudáfrica), Hamilton Caranda-Martin Doughba (Liberia), Rehema Chachage (Tanzania), Mamadou Cissé (Senegal), Bakary Diallo (Mali), Paul Emmanuel, Eyongakpa Em'Kal (Camerún), Jessica Foli (Sudáfrica), Gabrielle Goliath (Sudáfrica), Stéphanie Hoareau (Francia-Islas Reunión) Wanja Kimani (Kenia), Pascal Konan (Costa de Marfil), Nathalie Mba Bikoro (Gabón), Mohau Modisakeng (Sudáfrica), Chika Modu (Nigeria), Nancy Mteki (Zimbabwe), Victor Mutelekesha (Zambia), Cheikh Ndiaye (Senegal), Ngqinambi Ndikhumbule (Sudáfrica), Niang Ibrahima Piniang (Senegal), Laura Nsengiyumva (Ruanda), Amalia Ramanankirahina (Madagascar), Henri Sagna (Senegal), Léopold Segueda (Burkina Faso), Mamady Seydi (Senegal), Lerato Shadi (Sudáfrica) Julien Sinzogan (Benin), Christian Tundula Christian (DRC) y Hervé Youmbi (Camerún), entre otros.

11ª Dak'Art 2014.

Tema: “La producción de lo común”²⁴¹

Del 9 de Mayo al 8 de Junio de 2014.

Comisarios: Elise Atangana, Abdelkader Damani, Smooth Ugochuckwu y Chukwudi Nzew.

Artistas: Rashid Ali, John Akomfrah, Sidney Amaral, Olu Amoda, Kader Attia, Fayçal Baghriche, Joel Andrianomearisoa, Mahi Binebine, Meriem Bouderbala, Mohamed Bourouissa, Candice Breitz, Nidhal Chamekh, Gopal Dagnogo, Jonathas De Andrade, Jean Ulrick Désert, Sidy Diallo, Amary Sobel Diop, Victor Ekpuk, Andrew Esiebo, Ali Essafi, Ismaïla Fatty, Serge Olivier Fokoua, Justine Gaga, Houda Ghorbel, Milumbe Haimbe, Kiluanji Kia Henda, Sam Hopkins, Tam Joseph, Samson Kambalu, Kira Kemper, Mohammed Edmon Khalil, Marcia Kure, Mehdi-Georges Lahlou, Simone Leigh, Nomusa Makhubu, Ato Malinda, Julie Mehretu, Amina Menia, Naziha Mestaoui, Santu Mofokeng, Baudouin Mouanda, Jean Katambayi Mukendi,

²⁴⁰ Texto original: “Contemporary creation and social dynamics”

²⁴¹ Texto original: “Producing the common”

Wangechi Mutu, Assane Ndoye, Mimi Cheron Ng'ok, Chike Obeagu, Emeka Ogboh, Driss Ouadahi, Bouchra Ouizguen, Io Palmer, Eric Pina, Slimane Raïs, Faten Rouissi, Massinissa Selmani, Wael Shawky, Mohamed Mahmoud Shoukry, Arlene Wandera, Ezra Wube y Kamel Yahiaoui, entre otros.

En esta 11ª edición de Dak'Art, los comisarios tomaron como punto de partida la reflexión de L. Senghor (*la civilización universal*) con el objetivo de invitar a reflexionar sobre el contexto actual del mundo, más interconectado que nunca y poblado por múltiples culturas que migran, intercambian, comparten e interactúan entre sí, favoreciendo la configuración de identidades múltiples.

En esta ocasión, la Bienal propuso un proyecto relacionado con la protección del medioambiente. Los artistas invitados con la ayuda de estudiantes crearon obras a partir de materiales de desecho y restos vegetales procedentes del jardín botánico de la Universidad de Cheikh Anta Diop de Dakar. Esta propuesta verde fue acompañada de desfiles, conciertos y otras acciones encaminadas a sensibilizar a la población sobre el respeto al medio natural.

De forma simultánea a la organización oficial, se realizan en Dak'Art una serie de eventos paralelos dedicados fundamentalmente al arte africano contemporáneo, enmarcados en el DAKAR OFF. Se trata de espacios alternativos e independientes de la exposición oficial donde se organizan numerosas exposiciones y eventos artísticos en diferentes zonas de la ciudad de Dakar, y también en otras localidades del país, especialmente en la isla de St. Louis. En DAKAR OFF se da cabida a exposiciones independientes, intervenciones artísticas experimentales, espectáculos y toda clase de actividades culturales, como talleres artísticos, conciertos, proyecciones de video, animaciones callejeras, teatro y danza, abiertas a la participación de todos los públicos. Además, se organizan conferencias y debates donde se invita a participar a profesionales y aficionados al Arte de todo el mundo, constituyéndose como un foro de diálogo e intercambio sobre temas de actualidad relacionados con la creación artística africana.

Desde 2012 hasta la actualidad se viene desarrollando, dentro de estas actividades paralelas a la Bienal Dak'Art, un proyecto urbano denominado África ♥ COLOR, nacido en el Festival XEEEX 2011, para la rehabilitación del barrio de la Medina en el corazón de Dakar. Docenas de artistas locales e internacionales así como la participación de voluntarios se han dedicado a limpiar y reformar espacios deteriorados, a pintar y decorar con grafitis, murales y collages las fachadas de la Medina. Se trata de una invitación a todos los artistas de Dakar, de Senegal y de todo el mundo para participar en un proyecto dinámico y vivo con el objetivo, no sólo de redecorar el municipio, sino también como una vía de educar y crear concienciación sobre la importancia de la conservación del entorno urbano y del medioambiente.²⁴²

Con estas acciones se consigue un nuevo impulso para convertir el barrio en lugar de interés turístico, donde el arte y el civismo sean sus señas de identidad, lo que atraerá, sin duda, prosperidad, generación de empleo y mejora de la calidad de vida y del futuro de sus habitantes. Este proyecto artístico supone un modo de lucha pacífica contra el fatalismo y la crisis, dando color de optimismo al entorno donde se desarrolla la vida de cientos de personas.



Fotografías de *Deep DakArt Festival XeeX 2012*

Diseño de Dauda Lusmore,
participante en el *Festival XeeX*.

Con los años, la Bienal de Dakar se ha convertido en un evento artístico crucial para el encuentro y difusión artística africana, donde han participado cientos de artistas africanos, tanto los que ya gozan de reconocimiento internacional como también para aquellos otros que aún no han alcanzado visibilidad. Además, Dak'Art sirve como un lugar de encuentro, debate e intercambio de experiencias entre artistas y expertos de arte de todo el mundo, incluyendo galeristas, coleccionistas, comisarios y público en general.

²⁴² Para más información sobre el Festival XEEK, véase <<http://www.festivalxeex.com/>>

Rencontres de la Photographie Africaine. Bamako (Mali), 1994-2015.

Comisarios: Moussa Konaté, Simon Njami, Pep Subirós, Sandra Maunac, Mónica Santos.

La Bienal de Fotografía de Bamako, en Mali, es una de las más importantes manifestaciones de la creación fotográfica en el continente africano. Desde su fundación en 1994 y tras siete ediciones, esta bienal de fotografía se ha ido consolidando como una de las citas artísticas y culturales imprescindibles a escala internacional.

Este evento fue fundado en 1994 en Bamako bajo la iniciativa del fotógrafo francés François Huguiet, pasando a formar parte de la oleada de bienales que tuvieron lugar en la década de los años noventa, como plataformas para la difusión del arte contemporáneo y la cultura visual a nivel mundial. Las obras expuestas en este evento, constituyen un denso mosaico en el que tienen cabida desde muestras personales hasta exposiciones de carácter patrimonial u homenajes a grandes artistas recientemente desaparecidos.

Los fotógrafos africanos que participan en esta bienal nos ofrecen imágenes cargadas de singularidad e individualidad, nunca de dramatismo, exotismo o sensacionalismo. Son miradas a menudo críticas, pero siempre desde una experiencia compartida, nunca desde una alteridad condescendiente. Unas miradas desde dentro, en las que belleza y verdad van de la mano.

En palabras de Josep Ramoneda, filósofo y exdirector del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona:

Esta exposición de fotografía africana es una oportunidad de acercarse a las miradas que vienen del vecino continente y de comprender que son infinitamente diversas; se trata de ver el mundo desde otras perspectivas, intentando romper la tendencia occidental a pautar y canonizar la manera de ver el mundo según sus propios cánones.²⁴³

²⁴³ Bamako 07'. *En la ciudad y más allá. VII Encuentro africano de la fotografía.*

< http://www.casafrica.es/casafrica/Agenda/dossier_bamak07.pdf > [consulta 8-5-2015]

También Simon Njami, comisario general de la VII edición de esta exposición comenta al respecto:

Miles de fotografías que ofrecen múltiples interpretaciones, miradas y sensibilidades sobre la realidad urbana y rural del continente africano. Son el fruto de individuos cuya única ambición es la de compartir un saber que no se adquiere en la escuela, sino que es consecuencia de la vida.²⁴⁴

Las reflexiones de ambos autores, nos acercan a la esencia de esta exposición, concebida como un muestrario de fotografías y obras videográficas realizadas por fotógrafos africanos desde su propia perspectiva, captando realidades cotidianas donde se conjugan la belleza, la espiritualidad y la esperanza, con otras situaciones de dramatismo e intensidad conmovedora.

Rencontres de la Photographie Africaine en Bamako ofrece al público global una panorámica de la riqueza y diversidad de la fotografía africana actual y a la vez actúa como plataforma y caja de resonancia para el trabajo de muchos artistas que desempeñan cada día su trabajo en difíciles condiciones.

He aquí algunos ejemplos de las obras presentadas en el proyecto *Bamako '07*:



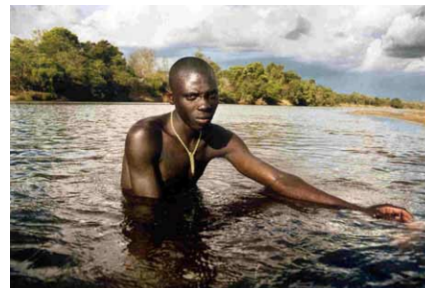
MUKWAZHI, Tsvangiray. (Zimbawe)
Minas de diamantes, Marange, 2006.



MULUNEH, Aida. (Etiopía).
Espíritu de hermandad. 2000.



JASON, Fani. (Sudáfrica).
Carreteros del Cabo. 2005.



SANTIMANO, Sergio. (Mozambique)
Tierra incógnita. 2001.

²⁴⁴ NJAMI, Simon: "Urbi e torbi" en *VII Encuentros africanos de la fotografía. Bamako 07'*.

Bienal de Johannesburgo. Sudáfrica.

1ª Edición 1995. Del 28 de Febrero al 30 de Abril de 1995.

Comisario: Lorna Ferguson y Christopher Till.

2ª Edición 1998. Del 12 de Octubre al 12 de Diciembre de 1997.

Comisario: Okwui Enwezor.

Tras los años de aislamiento en Sudáfrica como consecuencia del régimen apartheid, la Bienal de Johannesburgo apareció como una vía destinada a restaurar el diálogo entre África del Sur y la escena internacional.

La primera edición de esta bienal fue organizada por el *African Institute for Contemporary Art* (AICA), y comisariada por Lorna Ferguson y Christopher Till en 1995. En esta ocasión se montaron ochenta pabellones nacionales para la exhibición de más de 250 creaciones pertenecientes a artistas de 63 países, siendo tan sólo veinte de ellos africanos. Además se contó con la colaboración de reconocidos expertos internacionales para su organización.

La segunda y última edición de la bienal, fue comisariada por Okwui Enwezor en 1997, siendo clausurada antes de lo previsto. El tema general de la muestra fue la noción del intercambio global entre culturas, bajo el título de *“Trade Routes: History and Geography”*. Para esta edición se contó con la colaboración de comisarios internacionales como Gerardo Mosquera (Cuba), Hou Hanrou (China), Kellie Jones (Estados Unidos), Yu Yeon Kom, (Corea del Sur), Colin Richards (Sudáfrica) y Octavio Zaya (España). Ningún comisario de nacionalidad africana, excepto Enwezor, formó parte de esta lista. Participaron más de 145 artistas de 35 países diferentes.

A la entrada de este mismo pabellón se dispuso la instalación del artista chino Wenda Gu, titulada *United Nations- African Monuments: Oasis* consistente en una alfombra de 30 metros de altura colgada desde el techo, realizada con pelo recogido en 300 peluquerías de diferentes partes del mundo.



GU, Wenda. *United Nations- African Monuments: Oasis*

Técnica mixta, con pelo natural.

El conjunto de las obras expuestas en esta segunda Bienal de Johannesburgo, resaltaron temáticas relacionadas con las migraciones y la memoria, el desequilibrado acceso a los bienes de consumo, el sentido de las fronteras físicas y teóricas en el mundo actual y el intercambio entre culturas diferentes.



SERRANO, Teresa. (Mexico).
Videoinstalación.



SUNDARAM, Viva. (India).
Textos sobre placas de acero y fotografías.



TANG, Fiona. (Canadá).
Videoproyección.



MEIRELES, Clido. (Brasil).
Instalación. Libros azules creando un mar.

La organización de la Bienal de Johannesburgo recibió múltiples críticas por haber sido financiada y organizada por países extranjeros, así como por la difícil accesibilidad para el público local. Todos estos factores provocaron su cierre un mes antes de lo previsto y la disolución del Instituto AICA. Aunque la versión oficial argumentó que las razones del cierre fueron los problemas financieros, en realidad, tras esta decisión prevalecían cuestiones relacionadas con el sentido de una bienal internacional en Sudáfrica, ajena a los problemas reales de la población en el complejo periodo del post-apartheid.²⁴⁵

²⁴⁵ SILVA, Bibi: "The Johannesburg Biennale" en < <http://www.artnet.com/> >

Cape Africa Platform (CAPE). Sudáfrica, 2007-2009.

1º Edición CAPE 07. Del 24 de Marzo al 2 de Mayo de 2007.

Comisario: Gabi Ngcobo.

2ª Edición CAPE 09. Del 2 de Mayo al 21 de JUNIO DE 2009.

Este evento fue organizado en el año 2003 en la ciudad de Cape Town (Sudáfrica), con la intención de promover una de las mayores exhibiciones artísticas realizadas en Sudáfrica desde la última Bienal de Johannesburgo en 1997. CAPE fue concebida como una exhibición bienal donde, aparte de las exposiciones, se ofrecieron conferencias y debates en torno al arte contemporáneo, programas educativos de formación artística y de desarrollo de la actividad curatorial, así como un apartado especial para las publicaciones. Además, se trató de dar vitalidad a la muestra, estableciendo contactos con las comunidades artísticas locales, con la finalidad de incrementar la participación activa no solo del público visitante, sino también de la población local.

En el año 2007, se amplió la exposición oficial con X-CAPE, organizada con la colaboración de VANSÁ (Visual Arts Network of South Africa). Estos eventos paralelos a la organización contaron con la participación de 280 artistas, proyecciones de películas, talleres multimedia, actuaciones teatrales y performances distribuidos por diversos barrios de Cape Town.

Dos años después, tuvo lugar CAPE 09', bajo el título "Convergencias". Esta edición aglutinó 30 proyectos independientes, muchos de los cuales fueron dirigidos por comisarios formados en el programa de desarrollo de la actividad curatorial de la propia bienal.

Si bien Cape Africa Platform fue planteada en un principio como un evento que pudiera hacer olvidar el fracaso de la Bienal de Johannesburgo, hay que mencionar que algunos de los programas más exitosos de CAPE 09' fueron una referencia a los organizados doce años atrás por la Bienal de Johannesburgo. Nos referimos al programa de formación curatorial para jóvenes, el programa de apoyo a artistas locales y las iniciativas para crear conexiones entre el Arte Sudafricano y el del resto del continente.²⁴⁶

²⁴⁶ ENWEZOR, Okwui & OKEKE-AGULU, Chica, *op cit.*, pp. 23-29.

La selección de artistas de CAPE 09' estuvo integrada tanto por creadores de renombre internacional: Jane Alexander (Sudáfrica), Thomas Mulcaire (Sudáfrica/ Brasil) y Meschac Gaba (Benín/ Holanda, entre otros), como por una amplia representación de jóvenes creadores en el campo del diseño, el arte urbano, la música y la literatura.

La variedad de técnicas presentadas (instalaciones, performances, películas, fotografías, esculturas y videos, entre otras), así como las múltiples temáticas abordadas en las obras, fueron un reflejo de las conexiones del arte africano actual con su propia herencia cultural y con las realidades del mundo globalizado.²⁴⁷

A pesar de que han transcurrido más de 20 años desde que Sudáfrica se convirtiera en una ciudad democrática, aún se siguen produciendo situaciones de desigualdad entre negros y blancos. Como respuesta a los problemas raciales que prevalecen en la sociedad sudafricana, la Bienal de Cape Town de 2009 trató concentrar su atención mayoritariamente en artistas locales, en lugar de centralizar el interés en artistas internacionales. Además, se organizaron numerosas actividades culturales con la participación de la población local y se citaron a cinco comisarios sudafricanos africanos para dirigir talleres de formación curatorial. Para Mirjam Asmal-Dik, comisario de CAPE 09', era muy necesario fomentar actividades y proyectos que involucraran a la población local, pues su formación y participación serviría para paliar los problemas de segregación racial y favorecer su inclusión social.²⁴⁸

²⁴⁷ Para más información sobre CAPE 09' véase <<http://universes-in-universe.org/eng/bien/cape/2009>>

²⁴⁸ KILSTON, Lyra: "Cape Town rises: CAPE 09'" en <<http://www.artinamericamagazine.com/>>

Bienal de Benín. Benín, 2010-2012.

Bienal de Benín 2010. Del 8 de Junio al 31 de Agosto de 2010.

Bienal de Benín 2012. Del 8 de Noviembre de 2012 al 13 de Enero de 2013.

Comisarios: Abdellah Karroum, Didier Houénoudé, Anne Szefer, Olivier Marboeuf y Claire Tancons.

La primera edición de la Bienal de Benín coincidió con la celebración de los 50 años de la independencia de Benín, en el año 2010. Fue un proyecto modesto en el que participaron las principales instituciones artísticas y talleres locales de Cotonou, configurando un trazado de espacios expositivos diseminados por toda la ciudad. Aunque se trató de un evento de poca espectacularidad, consiguió atraer a un gran número de visitantes.

Dos años después, se creó la 2ª edición de la Bienal de Benín concebida como un proyecto más ambicioso, tanto en los espacios expositivos como en el número de artistas participantes. El título de esta segunda edición fue “Inventando el mundo: El artista como ciudadano”²⁴⁹. La Bienal de Benin de 2012 estuvo comisariada por Abdellah Karroum y contó con la colaboración de comisarios tanto locales como internacionales: Didier Houénoudé (Benin), Olivier Marboeuf (Francia), Anne Szefer Karlsen (Noruega) y Claire Tancons (Francia- EEUU), así como por críticos, artistas, fotógrafos y escritores de diferentes países.

El objetivo de este evento fue promover y dinamizar el arte contemporáneo de Benín, a través de la creación de contactos y conexiones con las redes artísticas internacionales. Abdelah Karroum se distanció del enfoque panafricano de otras bienales como Dak’Art o SUD en Doula y en su lugar, amplió el campo de visión trascendiendo las fronteras de África y de su diáspora a través de la colaboración de expertos y artistas internacionales.

Se organizaron exposiciones, talleres abiertos a todos los públicos y espacios culturales en cuatro ciudades de Benín: Cotonou, Ouidah, Abomey y Porto-Novo, consiguiendo la interacción entre artistas, visitantes extranjeros y ciudadanos locales.

²⁴⁹ Texto original: “Inventing the Word: the artista as a citizen”.

Esta filosofía de intercambio de experiencias y enriquecimiento mutuo quedó reflejada en las palabras del propio Karroum:

La Bienal de Benín propone interrogar el papel del artista como ciudadano en todas sus dimensiones activas, sociales y estéticas. El vocabulario del arte está inscrito en una temporalidad múltiple, entre un imaginario nómada y una presencia real en el mundo, la intervención y la acción. Es en esta correspondencia de universos creativos y encuentros externos donde se formula el sentido de las obras-desde una idea estética hasta una propuesta ética.²⁵⁰

Algunos de los artistas participantes en la Bienal de Benín 2012 fueron: Adrian Missika, Otobong Nkanga, Gerard Quénun, Karim Rafi, Younés Rahmoun, Tchif, Barthélemy Togo, Cyprien Togouagba, Zinkpé, Adel Abdessemed, Ebtisam Abdulaziz, George Adéagbo, Malala Andrialavidraza, Owusu Ankomah, Edwige Aplogan, Ismaïl Bahri, Frédéric Bruly Bouabré, Gabriella Ciancimino, Soly Cissé, Nestor Da, Badr El Hammami, Meschac Gaba y Pélagie Gbzguidi, entre otros.



²⁵⁰ < http://universes-in-universe.org/esp/bien/biennale_benin/2012 >[consulta 12-5-2015]

Texto original: The Biennale Bénin 2012 interrogates the notion of the artista as a citizen in its active, social, and aesthetic dimensions. Art's vocabulary is inscribed in a multiple temporality, between a nomadic imaginary and real presences in the world, between invention and action. It is this correspondence between creative universes and exterior encounters that the work's sense is formulated, from an aesthetic idea to an ethical proposal."

AFIRIperFORMA. *Contemporary Performance/ Live Art Festival in Africa.*

2012-2013.

Del 8 al 23 de Diciembre de 2013.

Director: Jelili Atiku.

AFIRIperFORMA es un colectivo de artistas y comisarios africanos sin ánimo de lucro, especializados en la práctica artística del performance.

Fue fundado en 2011 por el reconocido artista nigeriano Jelili Atiku, con la intención de promover el conocimiento y la práctica del performance en el ámbito africano.

AFIRIperFORMA ha organizado festivales en diversos países africanos. Concretamente en Diciembre de 2013 tuvo lugar en Harare (Zimbawe), la primera edición de AFIRIperFORMA *Biennial I Contemporary Performance/ Live Art Festival in Africa*, bajo el título *Mnemonic*, aludiendo a la memoria como vía de recuperación y exaltación de las múltiples identidades africanas, así como su capacidad esencial para la de transmisión de conocimientos.

Participaron 40 artistas africanos y 15 internacionales. Además se contó con la colaboración de numerosas personalidades del mundo de la cultura y las artes, entre comisarios, escritores, historiadores y artistas de diferentes países.

En paralelo a la exposición oficial, se organizaron actividades de encuentro e intercambio entre los artistas y el público asistente: talleres de performance, exposiciones fotográficas y videos de los performances seleccionados, simposios, conferencias y debates sobre la práctica del arte del performance en África.

Algunos de los participantes en este proyecto fueron: Christian Etongo (Camerún), Nathalie Anguemozo Mba Bikoro (Gabón), Ato Malinda (Kenia), Bernard Akoi-Jackson (Ghana), Burns Efiom (Nigeria), Dani Antonio (Mozambique), Etongo Christian (Camerún), Patric Bewong (Ghana), Fisani Nkomo (Zimbabwe), George Afedzi Hughes (Ghana/USA), Helen Zeru (Etiopía), Henock Getachew (Etiopía), Ishola Akpo (Benín), Jacqueline Karuti (Kenia), Jelili Atiku (Nigeria), Jerry Buhari (Nigeria), Leo Asemota (UK/Nigeria), Mihret Kebede (Etiopía), Mthabisi Phili (Zimbabwe), Mukiibi Hassan (Uganda), Nastio Mosquito (Angola), Nathalie Mba Bikoro (Alemania/Gabon), Odun Orimolade (Nigeria), Olaniyi Rasheed Akindiya Akirash (USA/Nigeria), Rafiy Smith Okefolahan (Benín), Robel Temesgen (Etiopía), Rosamond King (USA/Gambia), Serge Olivier Fokoua (Camerún), Tayo Olayode (Nigeria), Tresor Malaya (R.D. del Congo), Wanja Kimani (Kenia/ Etiopía) y Wura-Natasha Ogunji (USA/Nigeria), entre otros.

Como parte de los esfuerzos de AFIRIperFORMA por dar a conocer la variedad de performances realizadas por artistas africanos, el 18 de diciembre de 2013 tuvo lugar en Lagos (Nigeria), el simposium “Performance Art: Inmemorial Times”, con la participación de numerosos artistas del performance y conferenciantes especializados en arte contemporáneo. Su finalidad fue dar a conocer la historia del performance en las sociedades africanas y su influencia en el arte africano actual.

Según su director artístico Jelili Atiku, el performance siempre ha estado presente en la cultura visual africana, aludiendo a las tradiciones rituales africanas donde la religiosidad y el misticismo se han servido de la acción y del poder de los objetos como vía de transmigración espiritual. Por eso, es importante conectar el arte popular tradicional africano con las prácticas contemporáneas actuales, pues comparten la misma esencia: dinamismo, vitalidad y emoción.

Además, el performance debe ser reconocido como una disciplina artística completa, puesto que es arte en su máxima expresión: acción, palabra y simbolismo dan forma a situaciones sugerentes que despiertan estados mentales y connotaciones ligadas a la sociedad actual: los derechos humanos, los problemas sociales, la política, la memoria o la identidad. En palabras de Jelili Atiku:

El arte debe ser un medio de protesta, para generar concienciación y provocar cambios que repercutan en la mejora del mundo actual.²⁵¹

Ya que el performance es una práctica poco conocida para muchos sectores del público africano, AFIRIperFOMA, se presenta como una plataforma integradora para divulgar su conocimiento y a su vez, promover a través de festivales, simposiums y encuentros culturales la conexión entre los artistas del performance y el público en general.²⁵²

²⁵¹ <<http://www.theprogressoflove.com/>>

²⁵² Para más información sobre el colectivo AFIRIperFOMA véase: <<http://afriperfoma.webs.com/>>

Kampala Art Biennale. Kampala (Uganda), 2014.

Del 2 al 31 de Agosto de 2014.

Director: Daudi Karundi.

La Bienal de Kampala es un proyecto organizado por el colectivo de artistas visuales *Kampala Arts Trust*²⁵³ con la finalidad de dar visibilidad a las obras de arte contemporáneo de todo el continente africano y promover su integración en el mercado global.

Bajo la dirección artística del ugandés Daudi Karundi, en la primera edición de esta bienal, celebrada en 2014, se reunieron a 45 pintores, fotógrafos e ilustradores de 13 países africanos que presentan su percepción del estado actual de África a través de las artes visuales. Los países representados fueron Uganda, Kenia, Sudáfrica, Angola, Ghana, Nigeria, Togo, Costa de Marfil, Zimbawe, R. D. Del Congo, Mali y Tanzania.

El emblema de esta bienal fue *Progressive Africa*, llevando a debate temas que actualmente predominan sobre el continente en relación a su crecimiento económico y su integración en las redes de la globalización. Por un lado, se promueve una posición panafricanista que defiende la unidad de todos los países del continente y la exaltación de su cultura propia y por otro, la percepción de África como parte de la aldea global.

Artistas como la ghanesa Florine Demosthene, el tanzano Georges Senga, el Keniano Michael Soi o los etíopes Ezra Wube y Zerihun Seyoum, se dieron cita en diferentes espacios expositivos de la ciudad de Kampala.

Además de las exposiciones, se realizaron actividades paralelas a la sede oficial como talleres, conferencias, graffitis, proyecciones al aire libre y conciertos de música.

El objetivo de la Bienal de Kampala es iniciar, a través de las exposiciones de arte y la reunión de expertos en sectores relacionados con la cultura y la sociedad, un debate que favorezca la colaboración enfocada a proponer, desde proyectos africanos, estrategias de futuro para el progreso del África moderna y que vayan más allá de la consecución de ayuda financiera internacional.

²⁵³ Para más información sobre este colectivo artístico véase <www.Kampalaartstrust.org>

KLA ART. Kampala (Uganda), 2014.

Del 4 al 31 de Octubre de 2014.

Dirección: Rocca Gutteridge.

Comisarios: Gabi Ncobo, Violet Namtume, Philip Baliminsi, Robinah Nansubuga, Moses Serubiri y Hasyfa Mukyala.

Después de la celebración de la Bienal de Kampala, las calles de esta ciudad volvieron a inundarse de arte con el Festival de Arte Contemporáneo *KLA ART*. Su principal objetivo fue explorar las innovadoras formas de creación artística y de mostrar nuevos talentos africanos, facilitándoles su promoción, visibilidad e inserción en las redes de difusión locales e internacionales.

En esta edición, el Festival *KLA ART* abordó el concepto de “Unmapped”, llevando a cabo la idea de dar voz a aquellos que permanecen desapercibidos en las grandes ciudades africanas. Según la organización del festival:

“Unmapped” explora los escenarios sociales de Kampala, Addis Abeba, Dar es Salaam, Kigali, Kinshasa y Nairobi, y cómo los cambios en la política económica y la influencia del paisaje, inspiran la creatividad en la supervivencia en los habitantes de las zonas urbanas no planeadas en estas ciudades. La creatividad de la supervivencia se ve, por ejemplo, en las bicicletas de los afiladores de cuchillos, en los diseñadores de moda express, en los salones móviles que utilizan un taburete portátil y se ponen en cualquier lugar de la ciudad, y en la creación de ciudades más pequeñas y de mercados alternativos fuera de la capital.²⁵⁴

Uno de los escenarios de las exposiciones y eventos del Festival *KLA ART*, fue la estación de tren, donde se exhibió la obra de los artistas: Paul bukenya Katamiira (Uganda), Helen Nabukenya (Uganda), Vithois Mwilambwe (R.D. del Congo), Tony Cyzanye (Ruanda), Dennis Muraguri (Kenia), Paul Ndunguru (Tanzania), Mulugeta Gebrekidan (Etiopía), Vivian Mugume (Uganda) y Helen Zeru (Etiopía), entre otros.

También tuvo gran protagonismo en el festival el proyecto artístico *Boda Boda* en el que las moto-taxi de la ciudad de Kampala fueron transformadas en obras de arte, en consonancia con la temática de esta edición “Unmapped”.

²⁵⁴ <<http://www.wiriko.org/tag/kampala/>> [consulta: 2-10-2014]

Bienal de Lubumbashi. R.D. del Congo.

En 2008 se celebró la primera iniciativa de la Bienal de Arte Contemporáneo Africano de Lubumbashi, organizada por la Asociación PICHA²⁵⁵, como un proyecto dedicado a la reunión y exhibición de las obras de fotógrafos y creadores de videoarte de diferentes partes del mundo.

Esta primera edición fue presidida por el fotógrafo congolés Sammy Baloji, ofreciéndose como un lugar de intercambio de ideas entre profesionales internacionales del mundo del arte y jóvenes artistas locales. Además de las exposiciones se organizaron programas educativos y culturales, talleres de formación artística e intervenciones en espacios públicos.

En el año 2010, el comisario Simon Njami fue el encargado de la dirección artística de la segunda edición de la bienal. En esta ocasión se exhibieron fotografías por toda la ciudad de Lubumbashi, siendo, en ocasiones, proyectadas sobre las fachadas o en el interior de edificios públicos como el Palacio de Justicia o el Museo Nacional. Estas intervenciones urbanas sirvieron para acercar el arte a todo tipo de audiencias, así como para promover la participación del público en actividades artísticas.

La tercera edición de la Bienal de Lubumbashi proyectada para el año 2012, tuvo que posponerse un año después de lo previsto por problemas financieros y de planificación. Finalmente, en Octubre de 2013 se pudo dar apertura a exposiciones, talleres y programas educativos y culturales localizados en diferentes espacios de la ciudad: el Instituto Francés, el Centro de Arte PICHA, el Museo Nacional de Lubumbashi, el Ayuntamiento y la Universidad de Bellas Artes. También se organizaron conferencias, debates y proyecciones de video en centros juveniles y teatros y escuelas de diferentes localidades.

Algunos de los artistas participantes en estos eventos fueron Nastio Mosquito, Moridja Kitenge Banza, Bassim Magda, Hala Elkoussy, Christian Tundula, Vitshois Mwilambwe, Sabelo Mlangeni, Katia kameli, Georges Senga, Isis Keto, Alain Lumbala Kazaku, Mikhael Subotzky, Gulda El Magambo Katia Kameli, François Xavier Gbré y Guy Tillim, entre otros.

A través de las creaciones de estos artistas, pudo ofrecerse una exploración sensible sobre los espacios urbanos, compartiendo con el público asistente inquietudes y sueños sobre la vida en las ciudades africanas actuales.

²⁵⁵ "Picha significa" "imagen" en la lengua *Swahili*.

Tras este breve recorrido por las bienales de arte contemporáneo realizadas en diferentes países africanos consideramos interesante añadir las palabras del comisario español Orlando Britto, como experto y colaborador en numerosas bienales internacionales:

Se trata de exposiciones que reivindican al creador africano como a cualquier otro artista contemporáneo; los artistas africanos son libres para decidir qué técnicas, soportes y elementos incorporan en sus obras, con independencia de que se identifiquen o no con su entorno cultural, geográfico, político o social. Es necesario desterrar la necesidad exótico-etnográfica sobre la creación artística africana pues sólo de esta forma seremos capaces de entender la complejidad de los extensos y diversos territorios del arte de África.²⁵⁶

Asimismo, el filósofo, politólogo e intelectual camerunés Achille Mbembe se manifiesta a favor de las exposiciones de Arte Africano Contemporáneo realizadas dentro del continente africano al referirse así:

Exposiciones en las que se ofrece una modernidad actualizada desde África, así como la cultura africana que la conforma, con características propias y distintivas, y en las que artistas e intelectuales tienen un rol destacado. Es necesario fomentar manifestaciones artísticas caracterizadas por su componente nómada e imaginativo, así como por su capacidad para fecundar potencialidades emergentes: el cine, la música y las artes plásticas como vías dinamizadoras a través de las cuales se plantea a África como protagonista y como fuerza en sí misma.²⁵⁷

Membe introduce un nuevo concepto que invita a valorar la creatividad estética y cultural africana; se trata del “Afropolitismo”, como una nueva corriente de pensamiento y actuación contemporánea determinada por una estilística, una estética y una poética del mundo actualizada desde África, fruto de una realidad africana actual que se nutre de múltiples herencias y de una economía vibrante, y que además participa de los flujos de la globalización.²⁵⁸

²⁵⁶ BRITTO, Orlando: Dossier de Arte Invisible 2010. ARCO, Madrid.

< http://www.aacid.es/galerias/descargas/noticias/nparte_invisible_arco_09.pdf > [consulta 12-2-2014]

²⁵⁷ MBEMBE, Achile: *Sortir de la grande nuit: Essai sur l'Afrique décolonisée*, París: Edit. La Découverte, 2010.

²⁵⁸ MEMBE, Achile: “Afropolitanism”, en *Africultures*, nº 66, 1º semestre, 2006. < <http://www.africultures.com/> >

Estamos de acuerdo con las opiniones citadas anteriormente en torno a la importancia de crear nuevas redes de difusión y espacios expositivos para la promoción de artistas africanos emergentes o reconocidos desde el propio continente africano. Pero también, creemos necesario recordar los problemas en torno a la financiación y accesibilidad de estos eventos.

Recordemos que varias bienales cerraron sus puertas antes de lo previsto. Tanto la primera edición de la Bienal de Lubumbashi (República Democrática del Congo) organizada en 2008 como su tercera edición en 2012, tuvieron que ser aplazadas por falta de presupuesto. También la Bienal de Johannesburgo (Sudáfrica) de 1997 cerró un mes antes de lo previsto, además de disolverse el Instituto AICA que la había organizado. Algo similar sucedió diez años después con la Bienal de Ciudad del Cabo cerrada dos años después de su inicio en 2007.

Mark Coetzee, comisario sudafricano, opina al respecto que a pesar de que actualmente asistimos a un momento de efervescencia del Arte Africano Contemporáneo, es necesario incrementar las inversiones desde entidades del propio continente, con la finalidad de garantizar su visibilidad y su estudio en el futuro.

Sobre este tema, Achille Mbembe argumenta que “es necesario dejar de esperar financiación occidental y en vez de eso, buscar las soluciones en nosotros mismos”.²⁵⁹

En la misma línea de análisis sobre las dificultades de promoción y difusión del arte africano, la asesora de Arte Africano Contemporáneo Bomi Odufunade, analiza la transformación de la escena artística africana desde la aparición y el crecimiento de nuevos espacios artísticos independientes de los grandes museos e instituciones oficiales. Asimismo recalca el crecimiento y el éxito de los espacios independientes de arte visual y centros culturales de toda África deplorando al mismo tiempo, la carencia de voluntad de las principales instituciones de África por coleccionar arte contemporáneo africano.

²⁵⁹ GARB, Tamar: *Figures and fictions: Contemporary South African Photography*, Gottingen and London. Steidi and V&A Publishers, 2011. p. 312. <<http://www.jstor.org/stable/41940673>>

En un interesantísimo artículo publicado por *New African Magazine* y coincidiendo con la conmemoración del 50 aniversario de la Unión Africana, Odufunade analiza la evolución de los espacios expositivos en África, desde los años 90 hasta la actualidad.²⁶⁰

La asesora nigeriana expone que hasta mediados de esta década, existían sólo unos pocos espacios para mostrar el trabajo de artistas africanos reconocidos o emergentes. En 1995, Marilyn Douala Bell y Didier Schaub crearon *Espace Doual'art*, un espacio pionero en programas artísticos experimentales en Camerún. Posteriormente surgieron otros proyectos para la promoción artística como la Fundación Nubuke en Ghana, el Centro de Arte Contemporáneo CCA en Lagos (Nigeria), las galerías Stevenson, Goodman, MOMO y WHATIFTHEWORLD en Johannesburgo (Sudáfrica) y el espacio expositivo de Cécile Fakhoury en Costa de Marfil entre otros. Con la llegada de las nuevas tecnologías al ámbito de las artes, también se han creado recientemente plataformas para la difusión de nuevos talentos en formatos digitales, como Lagos Photo en Nigeria, Addis Photo Fest en Etiopía, la Bienal de Fotografía de Bamako o Rencontres Picha en la República Democrática del Congo. Algunos de los artistas que están adoptando nuevos soportes y técnicas en sus creaciones son Emeka Ogboh (Nigeria), Dimitri Fagbohoun (Benin), los hermanos Hasan y Husein Essop (Sudáfrica), Nyaba Leon Ouedraogo (Burkina Faso), Fatoumata Diabaté (Mali), Nástio Mosquito (Angola) y Em'Kal Eyongakpa (Camerún), entre otros.

Odufunade añade que a pesar del creciente interés actual por parte de numerosas ferias e instituciones de arte internacionales por el Arte Africano Contemporáneo, así como de la emergencia de una nueva generación de coleccionistas privados, existe una gran carencia de instituciones africanas interesadas en la adquisición de obras contemporáneas de artistas africanos. Además, la mayoría de los grandes museos construidos en ciudades africanas durante la etapa colonial, hoy en día carecen de recursos para su financiación.

Para concluir su artículo, la citada autora propone una hipotética solución para incrementar el apoyo y la promoción de instituciones artísticas en el continente africano; según Odufunade sería necesario iniciar un programa de inversión urbana, cultural y social procedente de fondos de los propios gobiernos de países africanos en combinación con dotaciones financieras de sectores privados. Como ejemplo, cita la posible participación de personalidades influyentes africanas del

²⁶⁰ ODUFUNADE, Bomi: "With intracontinental interaction, the scene is more fluid, more vibrant than ever before..." en *New African Magazine*, 2013.

< <http://www.contemporaryand.com/blog/magazines/ith-intra-continental-interaction-the-scene-is-more-fluid-more-vibrant-than-ever-before/> > [consulta 12-5-2015]

mundo de la arquitectura o la cultura interesados en la mejora del paisaje local y en la revitalización de la arquitectura en muchas ciudades de África, lo que contribuiría, sin duda, a una mejora en los sectores artísticos locales y en el impacto artístico internacional.²⁶¹

Con respecto a las opiniones citadas anteriormente, pensamos que quizás el futuro del Arte Africano Contemporáneo esté en el apoyo a iniciativas artísticas organizadas en África por grupos de promoción artística informales, al margen de las instituciones oficiales de exhibición y colección de arte, como los grandes museos o los espacios artísticos institucionalizadas. Estos grupos alternativos son más ágiles, resistentes y adaptables que los grandes eventos artísticos organizados en museos o bienales oficiales, los cuales necesitan una gran financiación, requieren una compleja organización y presentan problemas relacionados con la accesibilidad del público local.

También nos parecen interesantes las iniciativas OFF llevadas a cabo en varias bienales, como una extensión complementaria para disfrutar y dar a conocer las creaciones artísticas africanas. El hecho de sacar las obras de los museos y acercarlas al público, es una apuesta que favorece la visibilidad de manifestaciones artísticas y creadores que están fuera de los circuitos comerciales, además de proponer una manera distinta de mirar al mundo del arte, sin tener en cuenta los records de ventas o el grado de reconocimiento de los artistas para superar los filtros de acceso a estamentos artísticos reconocidos. Al incorporar nuevos espacios alternativos independientes como parte integrante de la propia creación artística, se mejora de la accesibilidad para todos los públicos y se facilita su participación activa en los eventos culturales que rodean las exhibiciones (talleres, conferencias, realización de graffitis, proyecciones al aire libre y conciertos de música, entre otros).

En relación con la posibilidad de favorecer la accesibilidad a las experiencias artísticas al mayor número de público posible, recordamos la postura crítica postulada en el siglo pasado por el teórico alemán Theodor Adorno (1903-1969), quien expresó su rechazo a la transformación banal del arte en espectáculo y entretenimiento, así como a la reducción de la distancia entre la obra de arte y el observador.²⁶²

²⁶¹ ODUFUNADE, *op. cit.*

²⁶² ADORNO, Theodor W.: *Aesthetic Theory*, Londres: Ed. Gretel Adorno and Rolf Tiedemann, Athlone 1997. Primera publicación en 1970.

Sobre esta cuestión, nosotros valoramos una posición más flexible, acorde con los cambios sociales de las últimas décadas y con la transformación de los espacios urbanos africanos. Nos referimos a la “democratización del arte”, como una solución para eliminar barreras que separan a los artistas y su público, lo que facilita la difusión directa y sin mediación institucional. No consideramos que la espectacularización del arte a través de actividades culturales, educativas, lúdicas o participativas resten valor a las creaciones plásticas; al contrario, otorgan frescura, improvisación, y lo más importante, permiten a todos los públicos acercarse a disfrutar, aprender y reencontrarse con el arte para ver la vida de una forma distinta.



5.3 Espacios culturales alternativos para la democratización del Arte Africano

Contemporáneo.

A continuación, citaremos a algunos colectivos y plataformas artísticas africanas que vinculan las prácticas artísticas a aspectos relacionados con la educación, la formación, las industrias creativas, la ecología y el desarrollo urbano en el contexto africano.

Se trata de espacios alternativos a las instituciones oficiales cuyo objetivo es abrir horizontes a la investigación, la creación colectiva, el intercambio de experiencias culturales y la promoción del Arte Africano Contemporáneo.

Doual'Art. Douala (Camerún).

Fundado en 1991 por Marilyn Douala Bell y Didier Schaub, Doual'Art tiene como objetivo promover las producciones artísticas de artistas contemporáneos de Camerún, organizando exposiciones, talleres, seminarios y conferencias.

El centro *Doual'art* funciona como un laboratorio para la experimentación e investigación artística en espacios urbanos, donde se realizan intervenciones innovadoras contando con la participación del público. Sus propuestas han contado con la colaboración de artistas, diseñadores y arquitectos africanos e internacionales, creándose un espacio de reflexión e intervención en torno a la memoria colonial y la realidad social, cultural y política actual de las ciudades africanas.²⁶³

En 2007, *Doual'Art* impulsó el Festival SUD en Douala, con la finalidad de promover el desarrollo y la investigación de nuevas prácticas artísticas urbanas en distintas áreas de la ciudad.

La primera edición del festival SUD giró en torno temas urbanos como: la movilidad urbana, la economía, el reciclaje, la recuperación y la historia.

En la segunda edición, las reflexiones se centraron sobre el agua y la ciudad y por último, en 2013 se trazaron líneas de investigación en torno a la metamorfosis de la ciudad de Douala, contando con la participación de 20 artistas locales y extranjeros.

²⁶³ Para más información sobre el centro Doual'Art, véase: <www.doualart.org>

Art in Social Structures, AISS. Accra (Ghana).

El proyecto multidisciplinar *Art in Social Structures*, nació en Ghana en 2007 con la finalidad de involucrar e integrar a sectores de la población habitualmente ajenos a la cultura visual. Entre sus actividades destacan propuestas educativas, desarrollo de proyectos sociales, la rehabilitación de espacios urbanos y del patrimonio histórico, así como proyectos de mejora medioambiental.²⁶⁴

Este colectivo está liderado por un grupo de artistas y profesionales de las finanzas, el derecho, la educación o la conservación del medio ambiente, con el objetivo de fomentar el diálogo recíproco entre el arte y la sociedad, convencidos de que el arte y la cultura pueden ser una poderosísima arma para mejorar las condiciones de vida de la población. Aparte de los miembros de AISS residentes en África, esta ONG cuenta con consejeros en Europa y Norteamérica.

Centre for Contemporary Art. CCA. Lagos (Nigeria).

Esta propuesta multidisciplinar fue creada en 2007 por la comisaria independiente Bibi Silva con la finalidad de servir de plataforma para el desarrollo, la presentación y la reflexión crítica en torno a la cultura y al arte contemporáneo nigeriano.

A través de conferencias, talleres, seminarios y exposiciones de fotografía, animación, cine, vídeo, performance e instalación, se pretende el conocimiento y la participación de nuevas audiencias dispuestas a adquirir nuevas habilidades de investigación y experimentación en torno al arte africano actual.²⁶⁵

²⁶⁴ Para más información sobre el colectivo artístico *Art in Social Structures* véase: <www.artinsocialstructures.org>

²⁶⁵ Para más información sobre la plataforma multidisciplinar CCA véase: <<http://cclagos.org/>>

Cercle Kapsiki. Douala (Camerún).

Este colectivo artístico fue fundado en 1998 y actualmente está integrado por los artistas visuales Blaise Bang, Salifou Lindou, Jules Bertrand Wokam, Hervé Yamguen, Hervé Youmbi y Cercle Kapsiki.

Su principal objetivo es fomentar la solidaridad en el arte, el diálogo y el intercambio de experiencias. Los proyectos multidisciplinares que llevan a cabo, ahondan en los problemas del entorno urbano, las crisis sociales y la realidad cotidiana de los ciudadanos africanos, a través de intervenciones teatrales y performances donde juegan la imagen, el juego de luces, la música y la poesía.²⁶⁶

32° Este / Uganda Arts Trust. Kampala, Uganda.

Este centro de promoción artística cuenta con sala de exposiciones, biblioteca, talleres y espacios de trabajo comunal donde se desarrollan extensos programas de formación profesional y artística, debates, conferencias y actividades que favorecen la interrelación entre artistas locales e internacionales. Desde estas interferencias culturales se consigue dar apoyo y visibilidad a los artistas de Uganda.²⁶⁷

ANO. Accra, Kyebi, (Ghana).

ANO es una plataforma educativa fundada por la escritora ghanesa Nana Oforiatta Ayim, dedicada a la investigación en prácticas artísticas contemporáneas.

Sus propuestas exploran narrativas africanas desde diferentes medios como el cine, la literatura y las exposiciones artísticas. Uno de los principales objetivos de *ANO* es promover la participación del público en actividades de edición de vídeo, producción de cine, exposiciones y todo tipo de actividades que sirvan para estimular el conocimiento, la concienciación, el desarrollo de espíritu crítico y el entendimiento intercultural.²⁶⁸

²⁶⁶ Para más información sobre el colectivo Cercle Kapsiki, véase:
<<http://www.eternalnetwork.org/scenographiesurbaines/index.php?cat=doualacollectif>>

²⁶⁷ Para más información sobre el centro 32° East, véase: www.ugandanartstrust.org

²⁶⁸ Para más información sobre la plataforma cultural ANO, véase: <www.anoghana.org>

AfricAvenir. Douala (Camerún).

Esta organización independiente y sin ánimo de lucro fue fundada en 1985 por el príncipe camerunés Kum'a Ndumbe III. Cuenta con sedes en otros países como Namibia, Benin y Alemania. El objetivo de esta plataforma es impulsar el desarrollo de África a través de la cultura y el conocimiento de las necesidades de los africanos, tanto residentes comodiaspóricos, creando redes para el aprendizaje y el intercambio.

Los eventos que *AfricAvenir* organiza, abarcan desde exposiciones, festivales, conferencias y foros de diálogo que invitan a participar a todo tipo de audiencias, contribuyendo a la revitalización y renovación crítica y creativa de la cultura africana.²⁶⁹

Centre Soleil d'Afrique. Bamako (Mali).

El Centro *Soleil* fue fundado en 1999 por un grupo de artistas de Mali con la intención de mejorar las condiciones de vida y de trabajo de los artistas locales, así como para proporcionar un espacio donde desarrollar talleres, exposiciones y debates. Además, se organizan programas de intercambio entre artistas de otros países, tanto de África como de otros continentes, ofreciendo un espacio de residencia para los artistas invitados.

El Centro *Soleil* apoya proyectos artísticos implicados en el uso de las nuevas tecnologías, la investigación y la recogida de información de fuentes diversas, abogando por un enfoque participativo que facilite la creación de nuevas redes de comunicación. Su dirección corre a cargo de los artistas fundadores Hama Goro, Bourama Diakitè y Amadou Keita y actualmente forma parte de una red internacional de promoción de iniciativas artísticas denominada RAIN (*Artists' Initiatives Network*), que sirve de plataforma para proyectos artísticos en África, Asia y América Latina.²⁷⁰

²⁶⁹ Para más información sobre Africavenir, véase: <www.africavenir.org>

²⁷⁰ Para más información sobre el centro Soleil, véase: <www.soleildafrique.org>

Blank Projects. Ciudad del Cabo (Sudáfrica).

El espacio artístico *Blank Projects* fue creado originariamente en el año 2005 como una galería de arte. Posteriormente se convirtió en un centro para la promoción y desarrollo de propuestas artísticas innovadoras en el contexto del arte contemporáneo sudafricano.

En la actualidad, *Blank Projects* ofrece exposiciones, talleres, conferencias y debates, y organiza programas de residencia para artistas locales e internacionales con la finalidad de crear una red de intercambios que favorezcan el diálogo y el enriquecimiento mutuo. También colabora en programas de inserción de jóvenes procedentes de entornos marginales, contribuyendo a facilitar su integración social a través de actividades de formación y de cooperación grupal.²⁷¹

ArtBakery. Douala (Camerún).

ArtBakery es un centro de arte con sede en la localidad de Bonendale, a pocos kilómetros de Douala. Fue fundado en el año 2002 por el artista camerunés Goddy Leye (1965-2011).

Este espacio ofrece cursos de formación para artistas emergentes y programas de residencia para jóvenes artistas locales e internacionales. El objetivo de *ArtBakery* es promover el desarrollo de las prácticas artísticas contemporáneas africanas, con especial interés en arte multimedia, video y arte digital. Se organizan seminarios, talleres y conferencias donde participan artistas de todo el mundo.²⁷²

Además, *ArtBakery* colabora con proyectos de educación artística en las escuelas locales.

²⁷¹ Para más información sobre el centro Blank Projects, véase: <www.blankprojects.com>

²⁷² Para más información sobre ArtBakery, véase: <www.enoughroomforspace.org>

Raw Material Company. Dakar (Senegal).

Este centro artístico fue fundado en 2008 con la finalidad de ofrecer un espacio para el desarrollo de exposiciones, talleres artísticos, conferencias y debates en torno a temas actuales: la urbanidad, la diáspora, el cine, la literatura o la política, entre otros.

El principal objetivo de *Raw Material Company* es la promoción de las prácticas artísticas contemporáneas africanas, con especial atención en las nuevas tecnologías: fotografía, video e intervenciones en espacios públicos. También cuenta con espacios de alojamiento para artistas y comisarios internacionales, que participan en programas de intercambio, favoreciendo con su participación la creación de nuevas redes entre artistas e intelectuales locales y creadores de otros países.²⁷³

AFF, African Artist. Lagos (Nigeria).

AFF es una organización para la promoción del Arte Africano Contemporáneo vinculada a la creación de proyectos que repercuten positivamente en el desarrollo y la mejora de la sociedad en Nigeria.

Fue fundada en 2007 para apoyar a través de becas y programas de formación profesional a mujeres y jóvenes artistas emergentes.

Esta fundación organiza talleres, exposiciones, concursos y festivales que contribuyen a la difusión de formación, cultura e intercambio entre participantes locales e internacionales.²⁷⁴

Bag Factory. Johannesburgo (Sudáfrica).

Este espacio expositivo fue fundado en 1991 con el objetivo de facilitar la integración, formación y promoción de artistas de color en Johannesburgo. Actualmente *Bag Factory* es una plataforma abierta a la participación de todo el mundo, con estudios talleres y galerías donde participan tanto artistas locales como internacionales. Además, cuenta con programas de residencia que favorecen la estancia de artistas de cualquier parte del mundo, para colaborar en el enriquecimiento de experiencias compartidas entre culturas diferentes.²⁷⁵

²⁷³ Para más información sobre Raw Material Company, véase: <<http://rawmc.org>>

²⁷⁴ Para más información sobre AFF, véase: <www.africanartist.com>

²⁷⁵ Para más información sobre Bag Factory, véase: <www.bagfactoryart.org.za>

Changamoto Arts Fund. Nairobi (Kenia).

La Fundación *Changamoto* se dedica a la promoción de artistas Kenianos para facilitar su formación, financiación y difusión. Changamoto brinda apoyo tanto a artistas individuales como a colectivos que desarrollan sus creaciones en los ámbitos del teatro, la danza, la música y las artes visuales, dedicando especial atención a aquellos proyectos que aporten enfoques innovadores que puedan contribuir a la proyección de nuevas dinámicas de creación artística en Kenia, así como a aquellos proyectos que colaboren con el enriquecimiento y la difusión de la cultura y la identidad del país.²⁷⁶

Esta organización trabaja en colaboración con la Fundación *Kenia Community Development* y el Centro *GoDown*, y recibe financiación de *Ford Foundation*.

ADDIS FOTO FEST. Addis Abeba (Etiopía).

El Festival Internacional de Fotografía *ADDIS FOTO FEST* está organizado a través de la organización DFA, una plataforma artística no gubernamental que pretende promover el intercambio de imágenes fotográficas a través de festivales, exposiciones, conferencias y talleres con el fin de educar, inspirar y fomentar el entendimiento y la comunicación entre creadores visuales de África y las redes globales. Su principal objetivo es la creación de nuevas oportunidades que ayuden al desarrollo de Etiopía a través de la cultura y el Arte.²⁷⁷

Su directora, la fotógrafa etíope Aida Mulneh, está convencida de que se puede conseguir orientar a las sociedades hacia la tolerancia y la libertad de expresión a través del diálogo, la creación de redes de comunicación y la colaboración en procesos creativos conjuntos.

Este evento, proporciona nuevas oportunidades para compartir imágenes diversas sobre la realidad africana actual dentro y fuera del continente africano.

Además de apoyar a fotógrafos locales para su inclusión en el mercado artístico internacional, DFA promueve la formación de nuevos profesionales en el campo de la fotografía a través de talleres intensivos.

²⁷⁶ Para más información sobre ChangamotoArts Fund, véase:
< www.thegodownartscentre.com/programmes/changamoto-application-09.pdf>

²⁷⁷ Para más información sobre el festival DFA, véase:<www.addisfotofest.com>

First Floor Gallery. Harare (Zimbawe).

Este centro artístico fue fundado en 2009 por Marcus Gora y Valerie Kabov, con el objetivo de crear un espacio para jóvenes artistas, donde poder aprender, compartir y exponer sus obras. Actualmente *First Floor Gallery* se dedica a apoyar la proyección profesional de una nueva generación de artistas emergentes en Zimbawe, tanto a nivel local como en el extranjero, a través de programas de formación, investigación e intercambios entre artistas de diferentes países, así como a promover programas educativos sobre temas cruciales de la realidad africana como el medioambiente, el urbanismo o los retos de la sociedad africana actual, aportando cultura y nuevos horizontes a los jóvenes participantes.²⁷⁸

Fist Floor Gallery cuenta con la colaboración de artistas y expertos locales e internacionales que dirigen talleres, asesoran y participan en eventos artísticos como conciertos, cine-fóruns, debates, recitales de poesía, conferencias y exposiciones.

Además, esta galería ha participado en importantes ferias internacionales de arte, como *Contemporary African Art Fair* 2013 en Londres (Reino Unido), *Berliner Liste* en 2012 y 2013, (Alemania) o el *Joburg Fringe Arte Fair* 2012, Johannesburgo (Sudáfrica), contribuyendo con ello a la promoción del arte africano contemporáneo en las redes de mercado globales.

GawLab. Dakar, Senegal.

Este colectivo artístico fue fundado en 2004 por N’Goné, Sylviane Diop y Praline B, con el objetivo de promover las nuevas tecnologías en el ámbito artístico de Senegal. Entre las actividades organizadas por *GawLab* destacan talleres de aprendizaje sobre técnicas de edición de videos y animación de imágenes, producción, gestión y marketing²⁷⁹

GawLab cuenta con la colaboración de profesionales locales e internacionales en el ámbito de la cultura, las comunicaciones y la información, que contribuyen a la creación de redes de intercambio, espacios de discusión e investigación sobre la producción artística digital.

²⁷⁸ Para más información sobre First Floor Gallery, véase: <www.firstfloorgalleryharare.com>

²⁷⁹ Para más información sobre GawLab, véase: <<http://gawlab.tumblr.com/>>

Fundación ZINSOU. Cotonou (Benin).

Esta plataforma artística fue fundada en 2005 por el economista franco-beninés Lionel Zinsou y su hija Marie Cécile con el objetivo de apoyar la formación y proyección de artistas africanos. Actualmente la Fundación *Zinsou* organiza numerosas actividades relacionadas con el arte, la educación, la cultura y el desarrollo social, aportando nuevas vías que contribuyen a la mejora de las condiciones de vida de los africanos. Además, se organizan exposiciones, talleres, conciertos, conferencias, debates y espectáculos de música y danza con facilidades de acceso para todos los públicos, así como traducción en varios idiomas.²⁸⁰

Con tan sólo 9 años de existencia, la Fundación *Zinsou* ha organizado un gran número de exposiciones, ha atraído a más de 4,6 millones de visitantes, ha publicado más de 17 libros de arte, ha colaborado con proyectos educativos en 280 escuelas y ha creado un amplísimo fondo bibliográfico de más de 600.000 libros. Además, ha creado 120 puestos de trabajo y contribuido a la formación de 450 profesionales en el ámbito de las artes. Pero, por encima de los resultados obtenidos, la Fundación *Zinsou* mantiene como su principal objetivo, el contribuir al desarrollo, la educación, la valorización del patrimonio artístico y cultural y la reducción de la pobreza en el continente africano. De esta forma continua con el propósito de ampliar su red de difusión, comunicación e intercambio entre profesionales de la cultura y del arte de todo el mundo.

De entre todos los proyectos realizados la fundación *Zinsou*, destacamos su contribución en el ámbito de la educación. Desde el año 2005, la fundación ha colaborado en proyectos de mejora del acceso a la lectura para niños y jóvenes en más de 260 escuelas públicas y locales de Cotonou (Benin). Ante las dificultades de la población infantil para adquirir libros o acceder a las escasas bibliotecas de la ciudad, se organizaron mini-bibliotecas cerca de las escuelas, accesibles y gratuitas para todos los jóvenes. Algunas de ellas, requirieron la rehabilitación y reforma de viejos espacios urbanos deteriorados, contando con el apoyo financiero de organismos públicos y privados, como Sothebis, SCIL Benin, CTPS, La Roche, Batimat y Lafarge, entre otros.

En el año 2013 la Fundación *Zinsou* creó una colección permanente de Arte Africano que ha sido la semilla para la creación del Museo de Arte Contemporáneo localizado en el edificio histórico Villa de Ajavon (1922) de la ciudad portuaria de Ouilah (Benín).

²⁸⁰ Para más información sobre la Fundación *Zinsou*, véase: <<http://.fondationzinsou.org>>

Greatmore Studios. Ciudad del Cabo (Sudáfrica).

Esta plataforma artística fue fundada en 1998 con la finalidad de ofrecer un espacio de investigación, exposición e intercambio, donde poder reunir a artistas y comisarios de diferentes nacionalidades. Cuenta con talleres, salas con ordenadores y espacios expositivos. Además, se organizan programas de residencia para artistas extranjeros, fomentando el intercambio y enriquecimiento mutuo entre artistas locales y de otros países.²⁸¹

Entre las ventajas que ofrece este espacio destacan la disponibilidad de acceso a internet gratuitamente y el asesoramiento de profesionales para el diseño de páginas web y las prácticas con programas de diseño digital. Estas actividades favorecen el acceso al manejo de las nuevas tecnologías en el ámbito artístico.

A través de exposiciones, talleres de formación, conferencias y eventos en espacios públicos, *Greatmore Studios* impulsa la proyección local e internacional tanto de artistas emergentes como consolidados, destacando por su apoyo a la integración de artistas africanos contemporáneos en el mercado global del arte.

Project Space Lagos. Lagos (Nigeria).

Esta fundación sin ánimo de lucro ofrece un espacio multidisciplinar para la promoción e investigación del arte y de la cultura africana. Se organizan talleres, conferencias y exposiciones. Además, cuenta con programas de residencia para artistas nacionales e internacionales con la finalidad de favorecer el intercambio entre artistas y comisarios de diferentes países.

Project Space Lagos proporciona apoyo a la investigación, la promoción cultural y la participación comunitaria, aportando un impulso dinámico en la mejora de la sociedad nigeriana.²⁸²

²⁸¹ Para más información sobre Greatmore Studios, véase: <www.greatmoreart.org>

²⁸² Para más información sobre Project Space Lagos, véase: <<http://project-space-lagos.org>>

Kër Thioossane, Dakar, Senegal.

Este espacio artístico independiente fue creado en 2002 por los artistas senegaleses Marion Louisgrand Sylla y Momar Françoise Sylla. Su principal motivación fue el poder dar a conocer las nuevas tecnologías empleadas por artistas contemporáneos de Senegal y ofrecer un espacio público donde practicar y compartir técnicas artísticas digitales.²⁸³

Uno de los objetivos esenciales de *Kër Thioossane* es favorecer el vínculo de las prácticas artísticas digitales con otros ámbitos de la sociedad, como la educación, la formación ciudadana, la protección medioambiental y la planificación del espacio urbano.

En el año 2003, con la colaboración de la Fundación Daniel Langlois para las Artes, la Ciencia y las nuevas Tecnologías (Canadá), *Kër Thioossane* se convirtió en un centro de innovación y promoción del arte, la cultura y el diseño digital, donde se cruzan disciplinas diferentes, tanto sobre arte tradicional africano como prácticas artísticas de vanguardia. Además, esta organización desarrolla programas de intercambio y cooperación con entidades y artistas tanto africanos como de otros continentes.

También *Kër Thioossane* colabora con la organización de festivales de arte multimedia, como Afropixel²⁸⁴, dentro de los eventos paralelos a la Bienal de Dakar (Senegal).

En el año 2014, Afropixel invitó a artistas, artesanos, diseñadores, expertos en informática y a personalidades del ámbito de la botánica y la jardinería con la intención de cuestionar y debatir sobre conceptos como la ecología, los recursos compartidos y la libre circulación del arte y la cultura. Durante un mes, artistas y participantes disfrutaron de un amplio programa de exposiciones, instalaciones, performance, coloquios y talleres para todos los públicos.

²⁸³ Para más información sobre *kër Thioossane*, véase: < www.Ker-thioossane.org >

²⁸⁴ Para más información sobre el Festival Afro Pixel celebrado en el año 2014, véase <http://www.ker-thioossane.org/IMG/pdf/PROG_afropixel_4_-_BAT_-_pages_-issue.pdf>

Kuona Trust. Nairobi (Kenia).

Esta iniciativa independiente para las artes visuales fue fundada en 1995, ubicándose en el Museo Nacional de Kenia. Desde el año 2008 hasta la actualidad, funciona como plataforma para la innovación y promoción del arte contemporáneo de Kenia.²⁸⁵

Cuenta con talleres donde se desarrollan prácticas artísticas contemporáneas, así como cursos de formación profesional en diferentes disciplinas: carpintería, herrería, escultura y grabado, entre otros. Además, en colaboración con la organización Triangle Network, desarrollan programas de intercambio y ofrecen residencias para artistas extranjeros.

Kuona Trust gestiona exposiciones, talleres, conferencias y debates sobre temas de actualidad, ofreciendo jornadas de puertas abiertas, donde todo tipo de público puede participar. De esta forma, contribuye a divulgar el conocimiento sobre la cultura y el arte contemporáneo africano, como una vía de enriquecimiento y concienciación sobre el mundo actual.

Fundación Nubuke. Accra (Ghana).

Esta fundación fue creada por el artista ghanés Kofi Setordji, con la finalidad de impulsar la escena artística de su país, a través de talleres, exposiciones, conferencias y todo tipo de actividades relacionadas con el arte y la cultura. Entre los proyectos que esta fundación desarrolla se encuentran talleres artísticos de arte (collage, serigrafía y de artesanía tradicional de Ghana), poesía y teatro, actividades para la mejora de las habilidades de escritura y lectura en escuelas de áreas necesitadas de Accra, así como disponibilidad de una amplia biblioteca y de espacios expositivos.

La Fundación *Nubuke* también colabora con la Universidad KNUST (*Kwame Nkrumah University of Science and Technology*) de Ghana, ofreciendo a sus estudiantes un espacio donde compartir y disfrutar de la cultura en Accra.

²⁸⁵ Para más información sobre la plataforma cultural Kuona Trust, véase: <<http://kuonatrust>>

Picha Asbl. Lubumbashi (República Democrática del Congo).

Esta asociación cultural fue fundada en el año 2006 para ofrecer a los artistas de Lubumbashi, un espacio donde aprender, intercambiar y desarrollar nuevas estrategias artísticas. El centro cuenta con espacios habilitados para el desarrollo de trabajos de diseño gráfico, grabación de sonido y talleres artísticos.²⁸⁶

Con el fin de facilitar el intercambio entre artistas locales e internacionales, *Picha* ofrece programas de residencia para artistas extranjeros y colabora con otros centros de promoción del arte africano contemporáneo como *Doual'art* en Camerún, *La Rotonde des Arts* en Costa de Marfil, el Centro de Arte Contemporáneo de Lagos en Nigeria, el Centro de Arte Contemporáneo de Nairobi en Kenia, y el *Raw Material Company* en Senegal, entre otros. Además, participa en la organización de eventos y festivales internacionales como la Bienal de Lubumbashi.

La asociación *Picha* se ha convertido en una iniciativa clave para el impulso del arte y de la cultura en Ghana, además de contribuir al desarrollo, la defensa de los derechos humanos, la democracia y la erradicación de la pobreza en el continente africano.

Projects Space Lagos. Lagos (Nigeria).

Esta fundación cultural es un espacio multidisciplinar de promoción e investigación del arte y de la cultura africana. Organiza talleres, conferencias y exposiciones. Además, ofrece programas de residencia para artistas nacionales e internacionales con la finalidad de favorecer el intercambio entre artistas y comisarios de diferentes países. *Project Space Lagos* proporciona apoyo a la investigación, la promoción cultural y la participación comunitaria, aportando un impulso dinámico en la mejora de la sociedad nigeriana.²⁸⁷

²⁸⁶ Para más información sobre la asociación Picha, véase: <www.rencontrespicha.org>

²⁸⁷ Para más información sobre la fundación Projects Space Lagos, véase: <<http://project-space-lagos.org>>

SPARK. Espacio Panafricano para la investigación y el conocimiento.

Desde el año 2008, esta plataforma multidisciplinar (sin centro físico), se dedica a la promoción de las artes visuales y escénicas, la arquitectura, la música y la interpretación en el continente africano y su diáspora. SPARK forma parte de una red de instituciones, artistas y promotores culturales de África, Asia, América y Europa que dan apoyo a iniciativas relacionadas con el arte y la cultura visual, la imagen, el sonido, el vídeoarte, las arquitecturas transitorias, las intervenciones en espacios urbanos y las tecnologías de vanguardia. Además, organiza y apoya la creación de talleres, exposiciones, conferencias, publicaciones e intervenciones artísticas en espacios urbanos, así como programas de intercambio abiertos a la participación de cualquier persona, al margen de su origen étnico, edad, género o profesión.²⁸⁸

Actualmente, este espacio para la investigación y el desarrollo cultural está dirigido por Kadiatou Diallo y Dominique Malaquais.

SPARK colabora en la organización de festivales, simposiums, talleres y seminarios por todo el mundo. Por citar algunos de ellos, mencionaremos *URBAN/Flux film Festival* en Johannesburgo (Sudáfrica), *African Urbanism Colloquium* en Cape Town, *Transmediale 09 Festival* en Berlín (Alemania), UNU/UNESCO “Africa y la globalización” en El Cairo (Egipto), ACASA 15th *Triennial Symposium* de Los Angeles (EEUU), el seminario internacional *Art y Public Space and Local Development*, en Cabo Verde, entre otros.

Thapong Visual Arts Centre. Gaborone (Botswana).

Fundado en 1998, este centro busca promover la difusión de las artes visuales en Botswana, a través de la organización exposiciones y talleres de dibujo, pintura, escultura, grabado y medios audiovisuales.

Además, se ofrecen programas de intercambio y residencia para artistas internacionales con la finalidad de ampliar las redes de comunicación y enriquecimiento mutuo entre artistas locales y extranjeros.²⁸⁹

²⁸⁸ Para más información sobre SPARK, véase: <www.sparck.org>

²⁸⁹ Para más información sobre Thapong Visual Arts Centre, véase: <www.thapongartscentre.org.bw>

Nairobi Arts Trust / Centre for Contemporary Art of East Africa (CCAEA). Nairobi (Kenia).

El centro CCAEA fue fundado en 2000 en colaboración con la Embajada de los Países Bajos. Dos años después, pasó a formar una alianza internacional con el *Centre for Contemporary Art of Africa*, activo en Bélgica y Angola.

Bajo la dirección de Jimmy O. Ogonga, actualmente el CCAEA se ha convertido en un importante catalizador para la creación de proyectos relacionados con el arte y la cultura contemporánea africana. Entre sus actividades, destacan la organización de exposiciones, conferencias y simposiums que ayudan a ampliar las redes de difusión y el fortalecimiento del arte contemporáneo en las regiones del África Oriental.²⁹⁰

Thupelo. Ciudad del Cabo (Sudáfrica).

Thupelo es una organización cultural dedicada a promover el conocimiento y la experimentación artística, a través de actividades que fomentan el intercambio de ideas, experiencias, técnicas y disciplinas con artistas de todo el mundo. Desde esta plataforma se organizan talleres que cuentan con la colaboración de artistas de nacionalidades y culturas diferentes, proporcionando un ambiente de intercambio que favorece la creatividad de los participantes. Desde su origen en 1985, más de 200 artistas de diferentes países han participado en numerosos talleres artísticos.

La red de actuación de *Thupelo* se ha extendido a diferentes ciudades sudafricanas como Ciudad del Cabo, Robben Island y el Centro Goedgedacht, próximo a Malmesbury.

Tras el éxito de estos talleres, *Thupelo*, en colaboración con la asociación artística londinense *Triangle Arts Trust*, han creado los estudios *Greatmore*, un espacio para el desarrollo de eventos artísticos, talleres y exposiciones a disposición de artistas locales e internacionales, así como programas de residencia para artistas visitantes.

Con el intercambio entre artistas de diferentes nacionalidades se favorece el diálogo creativo y se ayuda a la creación de redes profesionales que facilitan su acceso en el mercado global del arte.

²⁹⁰ Para más información sobre el centro CCAEA, véase: < <http://www.newmuseum.org/artspaces/view/centre-for-contemporary-art-of-east-africa>>

Zoma Contemporary Art Center. ZCAC. Addis Abeba/ Harla (Etiopía).

Esta plataforma de promoción artística surgió en el año 2002, bajo la dirección del artista etíope Elias Sime. El objetivo de ZCAC es promover el conocimiento y el intercambio del arte contemporáneo africano, apoyando proyectos multidisciplinares en los que participan artistas de diferentes nacionalidades.²⁹¹

Un componente importante de las actividades de ZCAC es la protección del medioambiente, dando soporte y espacio a eventos relacionados con la arquitectura, el diseño paisajístico y los espacios urbanos. Esta vía alternativa de actuación a través del arte, contribuye al planteamiento de soluciones de los problemas ambientales actuales, llevando a cabo propuestas que apuestan por un cambio hacia la sostenibilidad del planeta.

Regularmente, ZCAC colabora con instituciones educativas con las que organiza talleres y congresos. Algunos de estos eventos se llevaron a cabo conjuntamente con la Escuela de Bellas Artes y la Asociación de Críticos de Arte, contando con el apoyo de la Alianza Franco-Etíope y el *British Council*.

Tras realizar este recorrido por algunos de los colectivos artísticos, organizaciones independientes y plataformas culturales dedicadas a dar apoyo a proyectos artísticos en países africanos, constatamos la relevancia social de todos ellos. Por un lado, sirven para promover cambios sociales que repercuten en la mejora de las condiciones de vida de la población y de su entorno, aportando oportunidades de formación, empleo y cohesión social. Por otro lado, reúnen a diferentes actores sociales, económicos y a artistas locales e internacionales para trabajar conjuntamente en proyectos de investigación, creación colectiva e intercambio de experiencias culturales. También contribuyen a eliminar las barreras entre los artistas y el público local, facilitando el acceso y la participación de todo tipo de audiencias en eventos organizados en espacios urbanos y sin mediación institucional. Además, como hemos podido comprobar, estas organizaciones alternativas son uno de los apoyos fundamentales para creadores africanos emergentes, al ampliar sus oportunidades de formación, el acceso a nuevas tecnologías, la disponibilidad de espacios de exhibición y la interacción con las redes internacionales del arte.

²⁹¹ Para más información sobre ZCAC, véase: <<http://zcac.net>>

Para terminar, incluimos las reflexiones de la comisaria del proyecto Arte inVisible en ARCO 2009 (Madrid), Elvira Dyangani Ose, al referirse a la relevancia de la labor que llevan a cabo estos colectivos artísticos y plataformas independientes en países del continente africano:

La producción artística africana más reciente se ha beneficiado de una escena local e internacional, más consciente de sus particularidades y del esfuerzo de creadores, teóricos y comisarios por establecer nuevos terrenos para la reflexión crítica y la recuperación de figuras imprescindibles de su historia. Propuestas multidisciplinares, proyectos transculturales, mayor presencia en la esfera pública, plataformas de intervención en estructuras sociales, nuevas fórmulas de exhibición o la búsqueda de nuevas audiencias, son algunos de los aspectos que definen el presente de la producción artística de ese territorio y su diáspora.²⁹²

Reconocemos en las palabras de Elvira Dyangani la crucial importancia de la labor que llevan a cabo los colectivos artísticos y espacios alternativos en África, convirtiéndose en uno de los canales más activos para la difusión del Arte Africano Contemporáneo.

Constatamos que estas estrategias artísticas suponen un apoyo fundamental para creadores emergentes africanos, quienes encuentran nuevas vías para la formación, acceso a nuevas tecnologías y posibilidades de movilidad e intercambio dentro y fuera del propio continente.

²⁹² DYANGANI, Elvira: “¿Quién dijo invisibles?” en el dossier del proyecto *Arte inVisible. ARCO, 09*.
< http://www.aacid.es/galerias/descargas/noticias/nparte_invisible_arco_09.pdf> [consulta: 12-5-2015]



6. Apéndice: El *Recycled Art* en África.

En los capítulos anteriores, hemos intentado dar una visión lo más amplia posible sobre el arte del continente africano, desde final del siglo XIX hasta la actualidad. Para ello, hemos analizado los aspectos que rodearon los momentos clave de su historia reciente: el colonialismo, la independencia, la diáspora y la era de la globalización.

Si el arte es el reflejo de la sociedad que lo produce, es necesario mirar hacia la realidad africana de hoy: la política, la economía, las relaciones humanas, la sociedad, la naturaleza, el choque entre tradición y modernidad. Sólo así, podremos entender la complejidad del Arte Contemporáneo Africano, marcado por su pasado, pero a la vez, comprometido con el presente y el futuro.

Desde los conflictos precoloniales, los derivados de la colonización posterior, y las crisis del periodo postcolonial, África ha sufrido muchos desgarramientos. Todo el continente y en especial el África subsahariana padece todavía, en la actualidad, por esta historia tan agitada; conflictos étnicos, regímenes políticos corruptos, guerras civiles, catástrofes naturales, sobreexplotación de recursos, desocupación rural frente a grandes urbes superpobladas, marginalidad, miseria, carencia de atención sanitaria, pandemias y mortalidad infantil entre muchos otros. Todos estos factores conforman la complejidad de un continente que se enfrenta, en el siglo XXI al reto de cambiar su destino.

Rodeados de estas circunstancias tan adversas, es fácil de comprender cómo, en el campo de las artes y de la artesanía, una gran mayoría de habitantes de países africanos hayan recurrido a reutilizar y transformar los productos de desecho en materia prima para sus producciones, tanto para uso cotidiano, como mercancía o como obras de arte autónomas.

En este anexo y sus secciones, trataremos el tema del *Recycled Art* en África. Analizaremos en primer lugar, cómo y por qué surge la necesidad de reciclar, y en qué entorno y condiciones se desarrolla esta actividad. A continuación abordaremos el tema del reciclaje desde un punto de vista artístico, y expondremos las obras de artistas africanos que desarrollan esta técnica.

También haremos un breve comentario sobre la relación entre el *Recycled Art* en África, con artistas europeos que también emplearon restos de la sociedad de consumo para realizar *readymades* y ensamblajes. Y para terminar, incluiremos un subapartado donde comentaremos la labor de colectivos que llevan a cabo proyectos solidarios en países africanos, relacionados con el reciclaje de residuos y su contribución en la mejora de las condiciones de vida de la población.

I. La sociedad africana actual.

África es un vasto continente de paisajes muy variados. Desde zonas de grandes altitudes, hasta valles, planicies, montañas, selvas, lagos, playas e inmensos desiertos. Es un continente marcado por contradicciones, un mundo donde la superpoblación, el agotamiento de los recursos y la desequilibrada distribución de la riqueza, hacen que la vida sea, en muchas ocasiones cuestión de supervivencia. A esto se añaden los conflictos políticos, las tensiones étnicas y los daños al medio ambiente.

El tópico occidental de imaginar las sociedades africanas formadas por tribus de salvajes y costumbres misteriosas, es totalmente incierto.

La vida en África, también discurre en grandes centros urbanos, donde se desarrollan actividades similares a las de las metrópolis de Occidente, con el añadido de ser lugar de mezclas culturales, donde conviven múltiples tradiciones, razas, actividades y costumbres que hacen singular la identidad del hombre africano.

También coexisten aún, grupos de población que viven en espacios rurales, donde aún prevalecen muchas de sus tradiciones, pero que inevitablemente han tenido que adaptarse a un tipo de vida impuesto por la modernidad.



Guerreros *Massai* con chancas de caucho.

Para ilustrar estos contrastes, comentaremos que las mujeres africanas, que antes acarreaban agua en tinajas de calabaza sobre sus cabezas, ahora usan bidones de plástico y tejen tapices con plásticos procedentes de bolsas y cintas de cassetes. Por poner otro ejemplo, imaginemos que en Kenia, los guerreros *Massai*, vestidos con sus atuendos tradicionales y su lanza para cazar, calzan sandalias de caucho reciclado a partir de neumáticos y usan como pendientes, cartuchos de película fotográfica.

Al igual que los *Massai*, muchos otros miembros de comunidades marginales, han aprendido a desarrollar sus capacidades creativas, desarrollando una artesanía local basada en los materiales de desecho que encuentran en su entorno.

Cuando la gente vive en lugares donde los recursos son muy limitados, la creatividad surge espontáneamente por la necesidad de sobrevivir.



En los barrios marginales de los núcleos urbanos africanos, también ha surgido un arte callejero, realizado a partir de materiales reutilizados que obtienen de los vertederos o simplemente los rescatan de su propio entorno, donde, por lo general, abunda la basura. Así, la actividad artesanal y las expresiones artísticas de la sociedad marginal, asume un nuevo papel; son producciones que hablan de las circunstancias, dificultades y expectativas de la gente que las realiza.



Estos objetos, nos hablan de su historia, de sus necesidades y sus costumbres, y a la vez, nos hacen reflexionar, como espectadores occidentales ajenos a ellas, sobre las condiciones de vida que existen en los países del Tercer Mundo. Al producir, exhibir y comercializar sus objetos artísticos, también denuncian su descontento y a la vez, intentan recuperar su dignidad.

II. El valor de la basura.

Se define como “basura”, todo aquello que ya no sirve. Una vez se tira, ya no pertenece a nadie. Creemos que está fuera de toda categoría económica, cultural o social. Incluso se desprecia por ser algo insalubre, peligroso y detestable.

Lo sorprendente, es que la mayoría de estos objetos, especialmente los producidos en los últimos cincuenta años del siglo XX, ya fueron diseñados para terminar en un cubo de basura; no sólo los envoltorios de los envases, sino también una extensísima cantidad de productos en sí mismos.

Desde hace medio siglo, “el espíritu de tirar cosas”, se ha extendido en una pequeña y privilegiada parte de la población mundial. Según el científico e historiador estadounidense Stephen Jay Gould:

En nuestro mundo de riqueza material, donde tantas cosas se tiran, en vez de ser arregladas, nos olvidamos de que en la mayor parte del mundo, la gente no tiene más remedio que arreglarlo todo. [...].²⁹³

Otro hecho fundamental es, que a pesar de los avances en mentalizar a la gente sobre la necesidad de limitar el consumo, producir menos residuos y reciclar nuestros desechos, seguimos produciendo toneladas de basura.

En los suburbios de muchas ciudades del Tercer Mundo se acumulan montañas de basura que han alterado el paisaje de las ciudades y se han convertido en lugares donde se desarrollan nuevas actividades para sobrevivir.



Niños recogiendo basura en los suburbios de Nairobi.

²⁹³ GOULD, Stephen J: "From Tires to Sandals", *Natural History*, Abril, 1989.

Texto original:

"In our world of material wealth, where so many broken items are thrown away, rather than mended...we forget that most of the world fixes everything and discards nothing." [...]

Para mucha gente, la búsqueda de desperdicios, constituye la única fuente de ingresos. En estos gigantes vertederos, se pueden encontrar todo tipo de cosas, desde restos de comida, chatarras, trozos de metales, plásticos, y cosas inimaginables.

Incluso se ha desarrollado toda una red comercial en torno a la basura; hay puestos de venta de residuos que previamente han sido separados, según los materiales de los que proceden: metal, plástico, vidrio, papel, tejidos, materia orgánica, etc. Después de una selección inicial, la basura se vende al peso.

Además, ha surgido toda una red de oficios que dependen de los desperdicios de la sociedad: herreros, carpinteros, mecánicos, comerciantes y artesanos, entre otros.

En el mercado africano podemos encontrar infinidad de objetos de uso cotidiano realizados con materiales de desecho; desde un “water ambulante” a partir del caucho de neumáticos, un ataúd realizados con parachoques cromados de coches desguazados, máquinas soldadoras, prensas, bombas de agua, instrumentos de percusión realizados con bidones de gasoil hasta utensilios de cocina realizados con el metal de los sprays de insecticida.²⁹⁴



Máquina soldadora eléctrica.



Cubo realizado a partir de neumáticos.



Prensa de cuero de restos de coches.



Prensa para moldes dentales.

²⁹⁴ Para más información sobre la creación en África de innovadores objetos realizados a partir de materiales de desecho, véase: < <http://www.afrigadget.com/> >

III. La cultura del *Recycling*.

“Reciclar” es el acto de reconvertir o transformar los desechos de la sociedad de consumo en otros objetos, adquiriendo un nuevo significado, utilidad y estética. Cada objeto reciclado, contiene referencias visuales, materiales, conceptuales e históricas de su anterior vida.

En algunos poblados africanos, todavía carecen de luz eléctrica y de gas natural. A partir de bombillas fundidas reutilizadas, fabrican depósitos de keroseno con una mecha para alumbrarse. Es una ironía que las bombillas, símbolos de la inventiva humana para provisión de luz artificial, sean transformadas en depósito de combustible para un simple candil.

En las calles de Dakar, por ejemplo, los turistas pueden verse asediados por vendedores que les ofrecen portafolios y maletitas hechos con latas de cerveza y Coca-Cola. Como anécdota comentamos que en el año 1992, podían verse esas mismas maletas en la exposición *Encuentro con el Otro*, supuestamente organizada para criticar la visión eurocéntrica de la *IX Documenta de Kassel*.²⁹⁵

Eugenio Vázquez Figueroa, crítico e historiador de arte, analiza, en un interesante artículo sobre la cultura del reciclaje, la tendencia actual en las ciudades africanas, de reutilizar los objetos desechados por la sociedad de consumo. Según Vázquez Figueroa:

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.²⁹⁶

²⁹⁵ VALDÉS FIGUEROA, Eugenio: “Reciclando la modernidad. El desecho y la antropología del artefacto en el arte africano contemporáneo.” en *Atlántica: Revista de las Artes*, nº 13, 1996.

²⁹⁶ *Ibid.* p. 32-33

En relación a la creación de juguetes realizados con trozos de alambre y latas de metal realizados como práctica artesanal habitual en las ciudades africanas, el mismo autor comenta:

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. El éxito actual de estos juguetes pudiera estar relacionado con la manera en que ponen a interactuar ciertos modelos “típicos” occidentales como automóviles, helicópteros, aviones y motocicletas, con un manera de creación “típicamente africana”. 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.²⁹⁷



Transistor a partir de latas y chatarra.



Motocicleta de alambre.



Bólido a partir de garrafa de plástico.



Kart realizado con chatarra.

En ciudades como Bamako (Mali), Nairobi (Kenia) o Dakar (Senegal), entre muchas otras, hay todo un mercado callejero de venta de productos realizados a partir de latas usadas, chatarra, cartones, botellas de plástico y todo tipo de desechos transformados en maletitas, juguetes, piñatas, utensilios de cocina, ceniceros, bisutería, etc.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 35.

Cuando los turistas occidentales vemos estos objetos, los interpretamos como algo curioso, irónico, desprovisto de cualquier significado cultural e ideológico.

Según Susan Vogel, especialista en historia y cultura africana:

Esta actitud se corresponde con una fascinación narcisista del hombre occidental por el adorno exótico y sorprendente, obviando su sentido, su significado.²⁹⁸

Muchos de nosotros somos incapaces de entender los significados y los patrones culturales que subyacen detrás de los productos dirigidos al consumo, ni mucho menos de aquellos obtenidos a partir de la transformación de éstos.

Por poner un ejemplo, imaginémonos la actitud que pudiera tener cualquiera de nosotros, como observadores occidentales, al contemplar un proyector de cine de juguete realizado con latas, residuos plásticos y lentes ópticas de fragmentos de vidrios rotos, encontrado en los mercados callejeros de Abuja, Nigeria. Nos daríamos cuenta de que sólo entenderíamos el significado que conserva este objeto, si fuéramos capaces de contextualizarlo dentro de su entorno, con su carga tanto de tradición, como de modernidad.



Fotografía de John Bigelow Taylor. Charlene Cerny: *Recycled Re-seen. Folk Art from the Global Scrap Heap*, 1994.

En este contexto de contrastes, los objetos realizados a partir de materiales reciclados, representan símbolos de gran originalidad, dotados de una rica semiótica, desde la naturaleza subversiva de su existencia, hasta las resonancias de otras experiencias y tiempos pasados.

²⁹⁸ VOGEL, Susan, EBONG, Ima *et al.* : *Africa Explores: Twentieth Century African Art*, Munich: The Center for African Art and Prestel, 1991.

IV. La fascinación por el *objet trouvé* en el arte occidental.

Desde mediados del siglo XX la sociedad industrial comenzó a producir objetos con un ciclo de vida reducido. Este fenómeno (obsolescencia programada) forma parte de la lógica de las sociedades de consumo occidentales, en las que entran en juego poderosas campañas publicitarias al servicio de empresas que ansían generar nuevas necesidades en los consumidores para poder aumentar sus beneficios.

Las consecuencias de este fenómeno son claras: por un lado condicionan las pautas de consumo con el deseo de adquirir algo nuevo y mejor, y por otro condicionan hábitos de consumo y despilfarro que ocasionan un grave problema medioambiental al originarse una gran cantidad de residuos que hacen peligrar la sostenibilidad del planeta.

El arte moderno no ha estado ajeno a esta tendencia. En los años sesenta hicieron su aparición nuevos movimientos artísticos interesados en la expresividad de los objetos desechados procedentes de la sociedad de consumo. En los años sesenta, numerosos artistas norteamericanos comenzaron a buscar en chatarrerías y vertederos, toda clase de residuos que pudieran convertirse en materia prima de sus creaciones. Estos objetos rescatados de la basura conservaban trazas de su vida pasada, su lenguaje, su origen y su historia.

Según el artista californiano Edward Kienholz:

Para comprender una sociedad, empiezo por recorrer las tiendas de baratijas y los mercados de segunda mano. Para mí, es una forma de educación y orientación histórica. Puedo ver el resultado de ideas en los desechos de una cultura.²⁹⁹

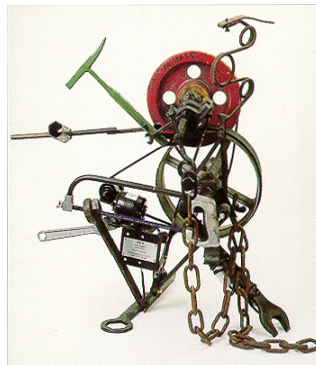
Efectivamente, tras la apariencia inútil y desgastada de estos objetos, este grupo de artistas descubrió no sólo un sorprendente potencial artístico, sino también una infinidad de relaciones simbólicas y significados heredados de su contexto anterior.

Tras el origen y la apariencia heterogénea de estos materiales reutilizados, subyacían un infinito abanico de asociaciones que fueron aprovechadas por los artistas para concebir obras cargadas de alegorías a la incomunicación y al despilfarro de la sociedad de consumo, sátiras sociopolíticas y denuncias hacia los modos de vida de la civilización consumista.

²⁹⁹ KIENHOLZ, Edward., Schneckenburger, citado en *El arte del siglo XX*. Edit. Benedikt Taschen Verlag, 2012.

Incluimos a continuación, unas breves referencias a artistas occidentales que utilizaron residuos para la concepción de sus obras, reflexionando en torno al sentido del reciclaje en sus creaciones.

Jean Tinguely (1925-1991), artista suizo de la segunda mitad del siglo XX que construyó esculturas-maquina a partir de piezas mecánicas, objetos de chatarrerías y objetos de desecho. Liberó a la máquina de su carácter especializado, liberándola en el terreno de lo lúdico y convirtiéndola en vehículo de sus emociones.



TINGUELY, J. *Redwheel*, 1985.

R. Rauschenberg (1925-2008), artista norteamericano que fue uno de los pioneros en reflejar en sus obras la sociedad norteamericana de los años 60. Creaba aglomeraciones de materiales recogidos en desguaces, para dar forma a ensamblajes donde se entretrejan interferencias formales, iconográficas y políticas. Así expresó Rauschenberg su visión del arte: “Mi obra une la brecha entre la vida y el arte.”³⁰⁰

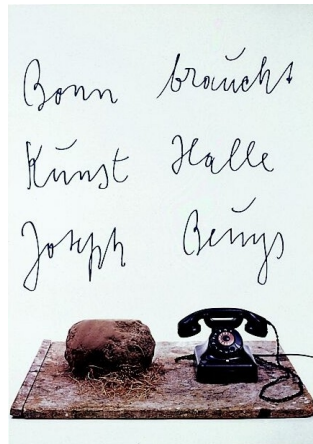
Sus obras no eran solo una simple aglomeración de objetos, sino un tejido polifónico de interferencias formales, iconográficas y políticas.



RAUSCHENBERG, R. *Animal magic... Monogram*, 1955-1959.

³⁰⁰ RAUSCHENBERG, Robert citado en *El arte del siglo XX*. Edit. Benedikt Taschen Verlag, 2012. p. 510.

Joseph Beuys (1921-1986), artista alemán con influencia en movimientos como *Fluxus*, el happening y el arte del entorno. Entendió sus obras como una manera de unir el arte y la vida, encarnando el concepto de escultura social, que apuntaba a toda manifestación que ayudara al mundo a recuperar su espíritu y su solidaridad como gran motor de cambio y desarrollo de las condiciones de vida humana.



BEUYS, Joseph. *Earth telephone*, 1968.

Mario Merz (1925-2003), perteneció a un grupo de artistas del *Arte Povera*, interesados por el uso de “materiales pobres” como una reacción ante la sociedad de consumo. Su interés por las fuerzas de la naturaleza, desvió su atención hacia materiales como la tierra, los palos, el vidrio o los tubos de neón. Evocó, con estos materiales, metáforas en espacios alternativos con iluminaciones poéticas.



MERZ, Mario. *Iglú*, 1992.

Esta generación de artistas encontró, en los objetos de desecho, un potencial expresivo, narrativo y representativo con los que transmitir ideas complejas sobre la vida cotidiana de nuestra civilización.

V. El arte del reciclaje en África y sus representantes.

Como ya comentamos en la introducción de este capítulo, mientras que en las ciudades occidentales actuales, el ritmo de vida, las exigencias sociales y del mercado y los condicionantes culturales condicionan los deseos, las modas y los comportamientos de una sociedad para la que todo se convierte en efímero, en las ciudades africanas, sin embargo, debido a la desestructuración del tejido social, cultural y social de los últimos años, se ha generado un arte de supervivencia; nada se tira, todo se puede transformar, reciclar o reinventar. El resultado es un arte vinculado a la vida, al espacio que rodea al hombre africano inmerso en los espacios urbanos.

Vázquez Figueroa, compara el contenido estético que pudieran percibir sociedades tan diferentes como la occidental y la africana en su relación con los desechos:

[...] En la sociedad postindustrial el 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 estas sociedades, las culturas africanas actuales parecerían caóticas y aberradas en su persistente tendencia a la conservación de objetos contrarios a 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.³⁰¹

En el África actual, nada es simulacro, moda o banalidad; la necesidad obliga a los creadores a buscar materiales de desecho para sus producciones, formando parte de una cultura de supervivencia que se mueve entre las tradiciones locales y los desechos industriales. Según Vázquez Figueroa, este tipo de arte “recicla lo moderno en su materialidad, y recicla lo tradicional en sus contenidos.” Como resultado, aparece un arte en el que se reformulan los significados de los objetos de la sociedad moderna, adoptando nuevas funcionalidades y discursos estéticos que establecen vínculos entre el pasado y la realidad africana del siglo XXI.

³⁰¹ VÁZQUEZ FIGUEROA, *op. cit.*, p. 32.

Pep Subirós, comisario y escritor expresa así su visión sobre al arte del reciclaje en las ciudades africanas:

Las ciudades africanas se transforman sin cesar desde hace más de una década. La desestructuración del tejido económico, cultural y social de los últimos años ha generado un arte de supervivencia, que se encuentra en todos los peldaños de la escala social. Nada se tira, todo se puede transformar, reciclar, reinventar. El resultado es un arte vinculado a la vida, al espacio que rodea al hombre africano inmerso en los espacios urbanos.³⁰²

La traducción plástica de este tipo de arte que transforma y recicla los residuos de la sociedad, se traslada en ocasiones, a soportes perecederos, en los que los materiales recogidos de las calles, los basureros o escombreras configuran obras innovadoras de profundos y complejos significados sobre las inquietudes y los retos del África actual.

A pesar de lo que su apariencia pudiera indicar, estas creaciones no son el producto de reivindicaciones ecologistas, ni tampoco críticas a la sociedad de consumo; por lo general, han surgido a partir de los únicos materiales disponibles en un entorno de carencias debido a la desestructuración económica, política y social en África.

Como testimonio de esta situación, relatamos los comentarios del artista camerunés Pascale Martine Tayou, quien hace unos años, intervino en un debate violento al enfrentarse, cuando aún era desconocida su obra, con los defensores del arte clásico. Éstos, le reprocharon que hiciera un arte sucio y feo, a lo que Tayou respondió: “Utilizo *‘la mierda’* porque vivo rodeado de *‘mierda’*.”³⁰³

Con su actitud, intentó transmitir la idea de que toda creación artística se genera forzosamente en un contexto, donde, en vez de dejarse tragar por la suciedad y la miseria, ésta se transforma en algo digno, útil y bello.

A continuación ofrecemos referencias y reflexiones sobre la obra de algunos artistas africanos que trabajan reutilizando materiales desechados. Dado que sobre la mayoría de los artistas mencionados en este capítulo, ya se ha aportado información en otros capítulos de esta tesis, abreviaremos el análisis solamente a su faceta como recicladores de materiales de desecho, con la finalidad de no repetir datos.

³⁰² SUBIRÓS, Pep: *África, el artista y la ciudad*. Del 29 de Mayo al 11 de Septiembre de 2001. Barcelona: Diputación de Barcelona, p. 88. [Catálogo de la exposición].

³⁰³ NJAMI, Simon: “El polen de las flores” . *Ibid.*, p. 72.

A principios de los años 70, en Abdiyán, Costa de Marfil, los estudiantes de Bellas Artes crearon un colectivo artístico llamado *Vohou-Vohou*, dedicado a la reutilización de materiales recogidos de su entorno como materia prima de sus creaciones artísticas. Además, reivindicaron un espíritu nuevo, la esencia de un arte enraizado con su propia cultura, sus tradiciones y raíces, al margen del academicismo occidental.

Algunos de los artistas precursores de este movimiento, han continuado su labor artística hasta la actualidad, prevaleciendo la esencia del estilo *Vohou-Vohou*, que en su lengua originaria *goure* significa: “desorden, colocado en cualquier lugar”. Algunos de sus representantes son Bath Youssouf, Theodore Koudougnon, Kra N'Guessan, Yacouba Touré y Mathilde Moreau, entre otros.



YOUSSOUF, Bath 1975.



N'GUESSAN.Kra, 1975.

Arena, plumas, telas y grava.

Actualmente, muchos artistas de Costa de Marfil continúan con el estilo y la filosofía *Vou-Vou*. Uno de ellos es ANAPA (1962), quien explica que ante los graves problemas económicos, los artistas no tienen más remedio que recurrir a buscar materiales en los montones de basura que se acumulan por toda la ciudad.

En las obras de ANAPA aparecen telas viejas, tapaderas de estufas, parachoques, manivelas de motocicletas, cortezas de árboles, huesos, cartones, pigmentos naturales y todo tipo de desechos.



ANAPA. Fotografía obtenida del periódico *Daily News*, 23 Julio 1995.

Según ANAPA, al usar estos materiales pretende demostrar que los artistas africanos son capaces de crear sus propias obras originales sin depender de las modas occidentales, ni del coste de los materiales. Sin embargo, reconoce que a la hora de exponer o vender sus obras, la mayoría de los interesados proceden de países occidentales.³⁰⁴

Desgraciadamente, tanto en Costa de Marfil como en la mayoría de países africanos, el mundo cultural se encuentra bastante desarticulado, fragmentado por diferencias étnicas, religiosas o políticas, a lo que se suman las presiones económicas, ambientales y la inseguridad.

En Senegal, actualmente, la integración de materiales rescatados, es un componente esencial en las obras de gran parte de sus artistas. Materiales como trozos de vidrio, plásticos, restos de aluminio, maderas, minerales, cartones, huesos, etc., son liberados de su esclavitud estética o funcional, o simplemente de su abandono, para convertirse en elementos de gran potencia estética y simbólica a la vez. Por un lado, estos desechos urbanos evocan vidas anteriores, imágenes y signos de la riqueza y de la pobreza de la vida urbana. Son voces de experiencias pasadas que dan lugar a nuevos e insospechados contenidos.

En el año 2005, se presentó una retrospectiva del Arte Senegalés Contemporáneo en el Museo Dapper de París. Muchos de los artistas participantes utilizaron en sus obras el ensamblaje de materiales desechados.³⁰⁵

A través de dibujos, pinturas, esculturas e instalaciones, la exposición reflejó la creatividad de una generación de artistas senegaleses cuyas obras forman parte de la modernidad. Más allá de las diferencias de estilos, técnicas y materiales utilizados, un mismo propósito emergió de todas las creaciones presentadas: la preocupación por la degradación del medioambiente, los problemas sociales y las expectativas que comparten la mayoría de los ciudadanos africanos en la era de la globalización.

Algunos de los artistas participantes fueron: Cheikhou Bâ, Amadou Camara Guèye, Soly Cissé, Cheikh Diouf, Ndary Lo, Gabriel Kemzo Malou, Serigne Mbaye Camara, Mohamadou Ndoeye, Ibrahima Niang, Piniang, Henri Sagna y Moustapha Dime, entre otros.

³⁰⁴ *Daily News*, 23 Julio 1995.

³⁰⁵ FALGAYRETTES-LEVEAU, Cristiane & SANKALÉ, Sylvain: *Sénégal Contemporain*. París: Del 27 de Abril al 13 de Julio de 2006. Musée Dapper. Edit. Dapper, 2006. [Catálogo de Exposición]

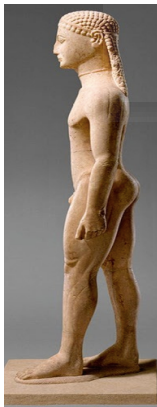
A continuación, nos parece interesante ofrecer información e imágenes de las obras de algunos de los artistas citados. Sus producciones son un reflejo de la diversidad de la creación artística contemporánea de Senegal, y especialmente, de aquellos creadores comprometidos con la reconciliación del arte y la vida, del hombre y su entorno a través de símbolos y materiales recuperados.

Ndary Lo. Senegal, 1961.

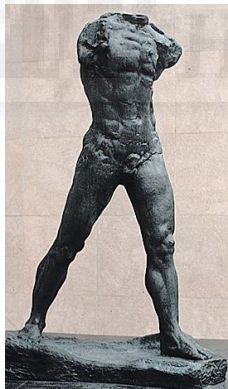
Artista senegalés formado en la Escuela de Bellas Artes de Dakar. Ha participado en numerosas exposiciones por todo el mundo. En 1996 obtuvo el galardón *Prix de la jeune création contemporaine africaine* en la Bienal de Dakar del mismo año.

Uno de sus temas preferidos es la representación de un “hombre en continua marcha”, motivo recurrente en el arte occidental, desde los *kouroi* griegos, o las figuras de August Rodin, Umberto Boccioni y Giacometti. Pero en el caso de las figuras filiformes de Ndary Lo, su materialidad proviene de trozos de hierro reutilizado y manipulado con diferentes técnicas: fundición, soldadura y ensamblaje.

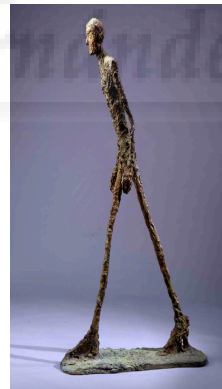
Tras la apariencia de estos caminantes subyace la idea de que nada se detiene, todo cambia en la marcha del hombre desde el nacimiento hasta su muerte.



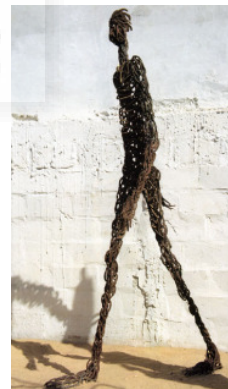
Kouros, 600 d.C



A. Rodin, 1900.



A. Giacometti, 1960.



Ndary Lo, 2001.

El universo artístico de Ndary Lo está formado por cualquier objeto que sale a su paso, convirtiéndose en pretexto e inspiración para sus creaciones artísticas. En sus paseos por las calles y playas de la costa senegalesa recoge pilas desgastadas, restos de chatarra, bolsos rotos, zapatos viejos, alambres, huesos, cadenas de bicicletas, herraduras, lámparas rotas, muñecos y así, una lista interminable de materiales que serán la base de sus originales creaciones.

En ocasiones, Ndary Lo da forma a sus obsesiones creando esculturas con profundos significados sobre los problemas que atañen al África actual: la mortalidad infantil, el SIDA, los vientres de mujeres negras utilizadas como madres de alquiler, la locura, la pobreza, la enajenación mental o la incompreensión del mundo.

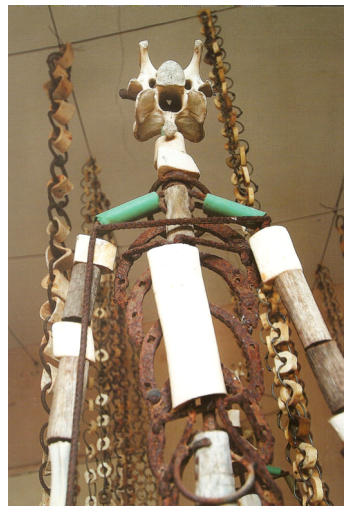


LO, N. *Ultrasonido*, 1998-1999.



LO, N. *El Incomprendido*, 1999.

En la instalación titulada *Los huesos de mis ancestros*, Ndary Lo creó cuatro grandes figuras fantasmagóricas, producto de la recuperación y el ensamblaje de materiales procedentes del mundo natural e industrial, que parecen deambular entre los vivos.



LO, N. *Los huesos de mis antepasados*, 2005. Instalación.

Las figuras antropomorfas de Ndary Lo surgen a partir del ensamblaje de trozos de madera, piezas de metal oxidado, papeles, huesos de animales y restos de muñecos rotos. Cada uno de estos materiales revive la experiencia de aquellos artesanos que los crearon o a quienes pertenecieron, toda una metáfora sobre la memoria y la atemporalidad.

En las sociedades africanas tradicionales, los restos de animales salvajes o domésticos, se utilizan en ceremonias rituales, funerarias, de iniciación o de entronización donde se apela al poder del reino animal y vegetal, así como a las fuerzas sobrenaturales. Estas reliquias adquieren entonces una dimensión simbólica que trasciende el mundo de los vivos.

En el caso de Ndary Lo, su búsqueda de desechos en la playa de Gorée, punto de partida de los barcos llenos de esclavos, también adquiere un cierto sentido espiritual.

Con los objetos recuperados del mar, Ndary Lo crea santuarios rituales donde el eco de las voces invisibles de los espíritus parecen apelar al espectador para que no se olvide el trágico pasado.

Como vemos podido observar en las obras mencionadas, Ndary Lo se siente comprometido con el devenir de la cultura africana. En sus creaciones interpreta y actualiza la memoria histórica resistente y luchadora del hombre africano, desde la esclavitud hasta la conquista de los derechos fundamentales como ser humano. Estas obras son un admirable ejercicio de denuncia, homenaje y recuerdo, así como advertencia para el futuro.³⁰⁶

³⁰⁶ Para más información sobre la obra de Ndary Lo, véase “Ndary Lo, un art des passages” en *Ethiopiennes*. Revista de literatura, arte y filosofía africanas. N° 79.

Gabriel Kemzo Malou. Casamance, (Senegal), 1967.

Gabriel Kenzo Malou se licenció en la Universidad de Bellas Artes de Dakar en 1994. Posteriormente, tras una larga estancia en el taller de Moustapha Dimé, sintió el despertar de su vocación como escultor. De la investigación de ambos con los objetos de desecho, surgió su pasión por utilizar materias primas apenas sin manipular, sin tallar o deformar.

Este artista rescata del entorno elementos naturales como restos de plantas, huesos, y maderas, y restos industriales como chatarra, integrándolos en esculturas que parecen traducir interrogantes e inquietudes sobre el universo cotidiano, material y espiritual.³⁰⁷

Su fascinación por la recuperación de materiales de desecho, le lleva a elegir minuciosamente objetos que él considera como obras de arte por sí mismos. Es por eso que prefiere ensamblarlas sin apenas transformación, además de preservar así los testimonios de su historia.



KEMZO MALOU, Gabriel. *La Chèvre*, 2000.

En esta obra, el artista transformó un trozo de madera en un cráneo de cabra con prominentes cuencas en los ojos, un trozo de hierro oxidado en columna vertebral de un animal sobrecogedor que parece avanzar en libertad.

³⁰⁷ Para más información sobre Kemzo Malou véase <<http://www.afrik.com/article9758.html>>

Serigne Mbaye Camara. Saint Louis (Senegal), 1948.

Las creaciones de Mbaye Camara se asemejan a santuarios rituales donde variados elementos vegetales se mezclan con objetos rescatados de la sociedad de consumo.



CAMARA, Serigne Mbaye. *Sanctuaire*, 2002.

En esta instalación, el artista creó un gran panel realizado con miles de trozos de madera ensamblados entre sí, configurando un muro orgánico de donde pendían objetos cotidianos dotados de simbolismo: un zapato, una bolsa de plástico anudada, piezas de motosierra y sacos de tela a modo de contenedores de magia, entre otros.

Utiliza también, cuencos cerámicos con ofrendas a figuras de terracota, que representan seres intermediarios entre los seres humanos y el mundo sobrenatural. A los lados, aparecen flanqueando este santuario dos figuras verticales enormes, de ojos vacíos configurados por filamentos de hierro anudado. Su apariencia fantasmal les asemeja a imaginarios vigilantes de este microcosmos ritual.

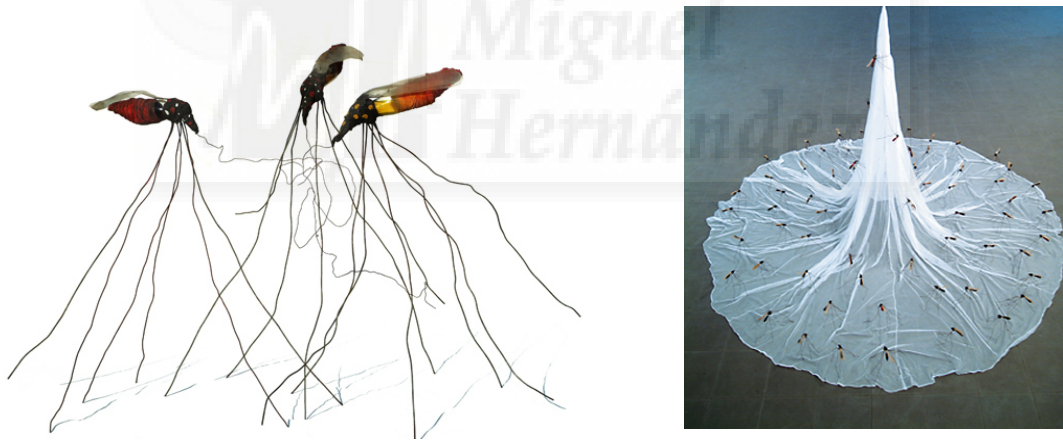
En la actualidad, aún se celebran en Senegal festividades tradicionales de celebración en honor a los jóvenes circuncidados. Serigne Mbaye Camara reformula en sus obras estos rituales, estableciendo conexiones entre elementos de la cultura tradicional con rasgos de la modernidad.

Henry Sagna, Dakar (Senegal), 1973.

Este joven es un artista polifacético se mueve tanto en el campo de la pintura mural, como en la escultura o la escenografía.

Como escultor reciclador, incorpora en sus obras materiales reutilizados para crear instalaciones en las que las formas adquieren calidad de símbolos sobre las terribles plagas que asolan gran parte de la población en África, el paludismo, la malaria, el SIDA y los conflictos bélicos, entre muchos otros.

En su instalación titulada *Moustiquaire*, Henry Sagna creó mosquitos ingrátidos, de patas largas y abdomen rojo como la sangre de las miles de víctimas potenciales que sufren, a través de su picadura, la temible y mortal malaria. Mosquitos que duplica y multiplica incansablemente retorciendo hierros en sus cuerpos hinchados, enrollando trozos de tela y plásticos y ensamblando largos filamentos de metal como patas ágiles que trepan sobre una gran red de nylon. Estos pequeños monstruos se convierten en metáfora de esta enfermedad, la malaria, que ocasiona tantas muertes en el continente africano.



SAGNA, Henry. *Palustre 007*, 2004. Botellas de plástico, filamentos de hierro, acrílico y pigmentos naturales.

Cheikh Diouf. Fatick (Senegal), 1949.

Este artista fue galardonado en 1992 con el *Prix de la Mission française de Coopération* coincidiendo con la Bienal de Dakar.

Sus creaciones se nutren de materiales reutilizados, a los que incorpora elementos cerámicos.³⁰⁸

Sus personajes escultóricos están diseñados con armazones de hierro, cual esqueletos desenterrados cuyos pies aún permanecen cubiertos de tierra. Los rostros moldeados en terracota sugieren expresiones inertes, sobre cabezas como relicarios contenedores de seres cargados de energía vital.



DIOUF, Cheikh. *Personnages*, 2002-2005. Hierro, arcilla y fibras vegetales.

Cheikh Diouf convierte estos cuerpos deconstruidos en seres sagrados dotados de la energía necesaria para restablecer la armonía entre el mundo real y el mundo sobrenatural. Toda una metáfora sobre el estado actual del mundo.

En las sociedades tradicionales africanas, aún hoy se realizan rituales donde fetiches, máscaras y objetos rituales adquieren nuevos códigos de comunicación con el mundo de los antepasados.

³⁰⁸ Para más información sobre las creaciones de Cheik Diouf, véase:
<<https://www.facebook.com/afrikart/videos/189445444785/>>

Moustapha Dimé. Louga (Senegal), 1952.

Artista formado en el *Centre de formation artisanale* de Dakar, que completó su aprendizaje sobre la talla de madera, el curtido de cuero y la fragua de metales entre los artesanos locales de la comunidad *Laobé* de Senegal. Su interés por las técnicas artesanales le llevaron a la investigación de la tradición escultórica de Mali, Burkina Faso, Costa de Marfil, Ghana y Nigeria. A esta formación, añadió estudios artísticos en la Escuela de Bellas Artes de Dakar, adquiriendo una particular técnica y un original estilo personal como resultado de su amplio bagaje cultural.

Dimé también comparte la fascinación por los materiales recuperados, convirtiéndolos en materia prima de sus obras: calabazas, clavos, trozos de vasijas, cuerdas, maderas, alambres, cortezas vegetales, cartones y restos de utensilios claramente reconocibles.

Para este artista no es adecuada la expresión “recuperación” de materiales. Así lo expresa en una entrevista realizada por Pascale Martine Tayou:

No me gusta la expresión “recuperación” porque en mi caso, yo no voy buscando al azar en los vertederos de basura; sé exactamente lo que necesito encontrar para incorporar en mis obras, aquello que quiero crear. Me muevo en un territorio de convergencias, entre las aguas picadas de la costa y los remansos calmados entre las rocas, donde a veces encuentro viejas piraguas abandonadas a las que rescato. Me siento atraído por ellas, por sus historias pasadas, por la potencia expresiva de sus materiales. Es exactamente lo que necesito para expresar mi mensaje: encontrar el sentido de la armonía entre las cosas.³⁰⁹

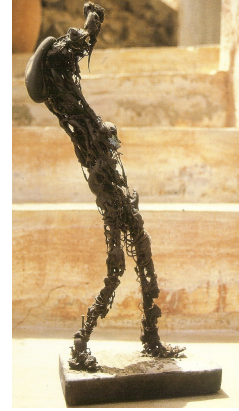
Sus esculturas, a escala humana, sugieren personajes en actitud de espera, aunque den la sensación de moverse de un momento a otro. Realizadas con materiales reconocibles como una vasija o un resto de corteza de calabaza, aprovechando su redondez, crea una cabeza sin apenas adornos superfluos, o un torso a partir de un simple trozo de madera. La monotonía de los ritmos verticales se rompe con la incisión de clavos de hierro atravesando vientres imaginarios, o trozos de tela enrollados en figuras desgarradas.

³⁰⁹ Entrevista de Pascale Martine Tayou a Moustapha Dimé en *Revue Noire*, Couvent des Cordelieres, Paris. 6 de Marzo de 1997. < <http://www.revue-noire.com> >

La pureza y la síntesis de formas de estas obras pudieran identificarse tanto con la estética de las esculturas *Dogón* de Mali como con las obras de artistas occidentales tales como Henry Moore o Constantin Brancusi.



DIMÉ, M. *Masque*, 1991. Madera, cuerda y pigmentos minerales.



DIMÉ, M. *Figure*, 1996. Alquitrán, hierro y madera.



DIMÉ, M. *The circle*, 1996.



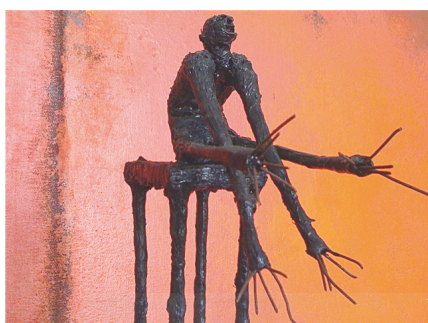
DIMÉ, M. *AIDS* 1996.

Moustapha Dimé falleció en Saint-Louis de Senegal en 1998. Sus obras han sido expuestas en prestigiosas exposiciones tanto fuera como dentro del continente africano: Alemania, Bélgica, Italia, Francia, Japón, Suiza, EEUU, Marruecos, Sudáfrica, Senegal, Mali, Nigeria Burkina Faso y Gambia. También fue premiado en la Bienal de Dakar en 1992. Posteriormente, en 1993, creó un atelier en la Isla de Gorée, dedicado a las enseñanzas artísticas.

Cheikhou Ba. Dakar (Senegal), 1971.

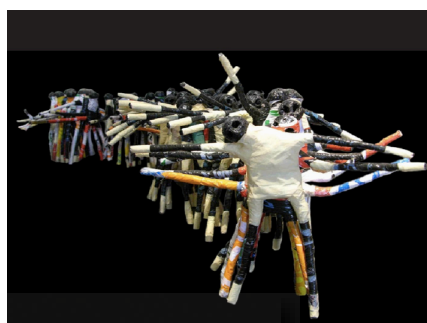
Este joven escultor y pintor senegalés, se formó en la Escuela de Bellas Artes de Dakar y completó su formación en la Universidad de Ginebra.

Realiza esculturas, dibujos y pinturas que enraízan con lo más primario de la apariencia de los objetos, en su expresión esencial y subjetiva. Siente pasión por los elementos recuperados de desecho, como plásticos, alambres, maderas etc., que tras modelar con calor, transforma en piezas con nuevos significados, cargadas de simbolismo y alusiones sobre la certeza del presente y la incertidumbre del futuro.



BA, Ch. *Smile*, 2010.

Plástico y alambre.



BA, Ch. *Where are we going?*, 2011.

Plástico reciclado sobre alambre.

Para Cheikhou Ba, la creación artística forma parte de su propio camino espiritual. A través de sus obras, encuentra una vía para poder romper las barreras que separan a los hombres y así contribuir a la creación de vínculos entre culturas diferentes pero que comparten iguales inquietudes y deseos: “Quiénes somos?, ¿De dónde venimos?. Un mismo grito para hermanar a los hombres.”³¹⁰

Cheikhou realiza sus esculturas fundiendo y enrollando sobre alambre, trozos de plástico desechable procedentes de las bolsas de basura que inundan las ciudades africanas.

Las creaciones de Cheikhou Ba están concebidas a partir de sugerentes metáforas sobre el desgarramiento y la esperanza de tantos hombres y mujeres enfrentados a la soledad ante la libertad, la muerte, la lucha de la voluntad, el fracaso, el calor de la amistad y la familia como lugar de reposo y también como foco de conflictos.

³¹⁰ Para más información véase la entrevista realizada a Jesús Ahedo, director de la Galería Kalao Panafrican Creation y comisario de la exposición *Where are we going?* de Cheikhou Ba. Del 7 de octubre al 30 de Noviembre de 2011.

< <http://www.eitb.eus/es/videos/detalle/772300/eitb-kultura-cheikhou-ba/> >

Como podemos observar en el análisis de las obras de artistas africanos contemporáneos, cada vez es más frecuente el uso de materiales reutilizados procedentes de los residuos urbanos. Como resultado de esta recuperación de objetos cotidianos, surgen obras densas, en su forma y significado, cargadas de poética y simbolismo entre el hombre y los objetos de su entorno. Tras su sorprendente estética prevalece una crítica abierta a los abusos de poder, al capitalismo y su impacto negativo en la vida de los africanos.

Rechazando con decisión las percepciones románticas de África, estos artistas lanzan, a través de sus creaciones, interrogantes sobre el uso del paisaje natural y urbano africano como espacios de disputa de poder, así como sobre cuál es el papel del continente africano dentro del mundo globalizado.

En el quinto capítulo de esta tesis, hicimos referencia a la exposición *Enviroment and Object. Recent African Art* que tuvo lugar en varias ciudades de Estado Unidos desde Febrero del año 2011 hasta Abril de 2012.³¹¹ El objetivo principal de esta exposición fue examinar la creación africana actual analizando la degradación medioambiental en el continente africano, la sobreexplotación de los recursos naturales y la deforestación, así como los problemas que este desastre ecológico ocasiona a los habitantes de las zonas devastadas. Asimismo, la mayoría de los artistas participantes en esta muestra utilizaron como materia prima de sus creaciones, objetos desechados y chatarra para dar lugar a obras visualmente atractivas, pero desafiantes en sus contenidos.

A continuación, haremos un breve análisis de algunas de las obras que formaron parte de esta exposición, añadiendo datos biográficos, comentarios y reflexiones sobre el sentido del reciclaje en manos de sus creadores: El Anatsui, Bright Ugochukwu Eke, Nnenna Okore, Romuald Hazoumé, y Viyé Diba.

³¹¹ Véase *supra* Apartado 5.1. p. 298

El Anatsui. Anyaco (Ghana), 1944.

Artista ghanés, residente en Nigeria, que durante toda su trayectoria artística, de más de cuarenta años, siempre sintió predilección por el uso de materiales reutilizados.

Algunas de sus obras se asemejan a las telas realizadas con los telares *Kente* procedentes de la tradición artística de Ghana. Estos grandes tapices están realizados con miles de tapas de aluminio y precintos de botellas.

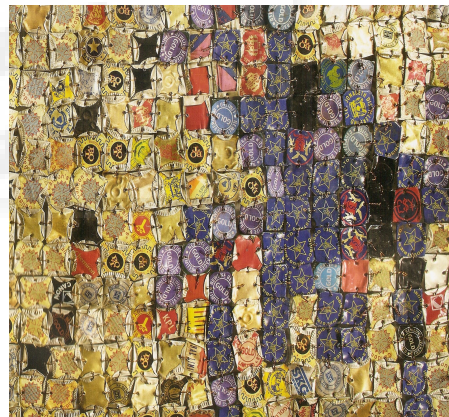
El Anatsui encuentra belleza en estos materiales desechados, les aporta significados nuevos y reinventa su potencial histórico cargado de huellas temporales sobre el pasado, del presente y del futuro.

Sus inmensos tapices metálicos aluden a los telares *Adinkra*, utilizados tradicionalmente para ritos funerarios de su país. El artista confecciona y teje miles de piezas con la técnica del *patchwork* (utilizada tradicionalmente en África para la confección de ropa a partir de retazos de tejidos diferentes). A través de cada pequeño fragmento, su autor se lamenta metafóricamente, de la división, fragmentación y de las luchas entre los pueblos africanos.



EL ANATSUI. *Untitled*, 2005. 559x498 cm.

Tapas y precintos de cobre y aluminio.



Detalle.

El Anatsui comenzó en el año 1999 a usar las tapas y precintos de las botellas de licor procedentes de las destilerías locales de Ghana. Estas pequeñas piezas descartadas y aparentemente inservibles, ya eran aprovechadas por los artesanos locales para fundir su metal y transformarlo en recipientes para rituales funerarios.

Para la realización de sus telares metálicos, El Anatsui aplana las juntas y pliegues en tiras que luego se tejen con hilo de cobre. Todos los colores provienen de las propias etiquetas, y los nombres de las marcas son legibles. El proceso es laborioso y cada obra lleva casi dos meses de trabajo. Cuando las piezas ya están unidas entre sí, su aspecto recuerda a las telas estampadas parecidas a las utilizadas tradicionalmente en los funerales *Adinkra*, pero observadas de cerca, se pueden leer los nombres de las marcas de licor.

Estos impresionantes “telones metálicos”, adosados a paredes o colgados libremente, sugieren sorprendentes y turbadoras interconexiones entre el pasado y el presente, entre "uno mismo" y el "otro", según lo expresa el artista:

Mi concepto de un muro es algo que no sólo esconde, sino que también revela cosas. [...]

Cuando trabajo con este medio, tengo en mente que estoy tocando un momento en la historia.³¹²

El artista reflexiona sobre tiempos pasados, en los que los grandes buques europeos arribaban desde el Atlántico a las costas de Ghana para recoger esclavos y explotarlos trabajando en las destilerías de licor. Pero al igual que los fenómenos que componen la historia son versátiles y cambiantes, también sus tapices se articulan y adoptan formas diferentes según el lugar en que se instalan. Sus piezas móviles les aportan un cierto carácter cinético, versátil y mutante, al igual que, según comenta el artista, las transformaciones y adaptaciones a lo largo de la vida de los hombres.

En relación con el grave problema medioambiental que en la mayoría de países africanos está provocando la sobreexplotación de los recursos naturales, El Anatsui manifiesta, a través de sus creaciones, una actitud crítica hacia los poderes políticos corruptos que desatienden las necesidades de la población y la protección medioambiental. A través de sus tapices, el artista hace una declaración que remueve las conciencias sobre el subdesarrollo, la pobreza y la corrupción política en África, consecuencias derivadas, a largo plazo, del periodo colonial.

³¹² MULLIN VOGEL, Susan: *El Anatsui: Art and Life*, Munich: Prestel Publishing, 2012.

En este enorme tapiz de casi 8 metros de altura, El Anatsui representó una gigantesca bolsa de basura realizada con viejas placas metálicas de impresión de prensa. Para su confección, sólo utilizó aquellas piezas que se correspondían con páginas en las que aparecían sucesos necrológicas relacionados con la corrupción, los crímenes, los conflictos bélicos, la huida de refugiados, las enfermedades o la miseria que asola a gran parte de la población africana.



EL ANATSUI. *Wastepaper Bag*, 2003.

Otra de las inquietudes de El Anatsui es la destrucción de los valores de las culturas locales debido a los efectos uniformadores de la globalización. A través de sus creaciones en las que rescata técnicas y motivos tradicionales, reflexiona sobre la capacidad de recuperación de las tradiciones culturales de los pueblos africanos como una vía de salvamento ante la decadencia social.³¹³

³¹³ Para más información sobre las imbricaciones de la obra de El Anatsui con aspectos económicos, políticos y sociales, véase la tesis doctoral *Installing Anatsui: The politics of economics in global Contemporary Art* de Brandon Reintjes. University of Louisville (Kentucky), 2009.

En la 52ª edición de la Bienal de Venecia, celebrada en el año 2007, El Anatsui presentó un tapiz inmenso y ondulante que flotaba desde el suelo hasta el techo en una de las fachadas de un edificio palaciego. Suspendido entre ventanas y balcones, su tapiz parecía un mosaico gigante con reflejos de oro y plata, precisamente en una ciudad donde deslumbran los brillantes mosaicos bizantinos de la Basílica de San Marcos. Multitud de pequeñas piezas de metal brillante cosidas con hilo de cobre retorcido, formaban tiras, cuadrados y círculos resplandecientes. Si en el interior del palacio veneciano colgaban tapices barrocos, en el exterior, este impactante tapiz representaba a África. Un tejido luminoso que además estaba realizado con trozos de metal sobrante, lo que dotaba a la obra de un halo de misterioso exotismo.



EL ANATSUI. *Fresh and Fading Memories*, 2007.

Para terminar, recogemos una frase de El Anatsui, en la que refleja el sentido que para él representa el uso de materiales desechados en sus creaciones:

Al igual que en la juventud, estos materiales fueron nuevos y relucientes, pero ahora, que son viejos y ya no se utilizan, se pudren; entonces yo decido que lo mejor es darles una nueva vida y un nuevo significado.³¹⁴

³¹⁴ <<http://www.bbc.com/news/world-africa-32666521>>

Texto original:

When they were new they were gleaming, just like youth, and now they're old and they're disused and left to rot away, and I decided that the best thing was to give them a new lease of life and a new meaning.

Bright Ugochukwu Eke, Mbaise (Nigeria), 1976.

Artista nigeriano y residente en Londres que explora, a través de sus creaciones, el impacto de la acción del hombre sobre el entorno natural. Utiliza botellas de plástico desechadas, bolsas y alambres para realizar sus impresionantes instalaciones. Sus obras están cargadas de simbolismo acerca de la contaminación ambiental y la destrucción del medio natural.

Bright Eke, siente fascinación por el agua, como símbolo de vida y elemento del que dependemos todos los seres humanos, así como por su carácter universal, imprescindible para toda la humanidad.

Durante su infancia, este artista sufrió en Nigeria, una grave infección provocada por la lluvia ácida. Esta experiencia le sirvió de inspiración para crear su obra *Acid Rain*, en la que cientos de bolsas de plástico llenas de líquido ennegrecido cuelgan a modo de gotas envenenadas que flotan creando una gigante y mortal nube. Esta impresionante instalación fue expuesta en la Bienal de Dakar del año 2006.



UGOCHUKWU EKE, Bright. *Acid Rain*, 2008.



Detalle.

La vinculación entre el agua y los seres humanos es la inspiración esencial que nutre las obras de Bright Eke. Su traducción artística la configuran cientos de botellas tejidas entre sí, creando cortinas ondulantes donde los logotipos visibles de las marcas y etiquetas sobre las botellas generan sutiles transparencias coloreadas.



UGOCHUKWU EKE, Bright. *Ripples and storm*, 2011.

La disposición en espiral de las botellas sugiere remolinos de agua deslizándose lentamente.



UGOCHUKWU EKE, Bright. *Bottled life*, 2008.

Bright Eke articula sus obras en torno a temas como el cambio climático, la lluvia ácida, la degradación medioambiental y los problemas del mundo globalizado.

Sin duda, contemplar estas obras, incita a reflexionar sobre los cambios que el ser humano está provocando en la naturaleza. A través de sus creaciones, concebidas desde el compromiso con el respeto hacia el medioambiente, este artista da un gran paso para cambiar la destrucción por esperanza.

Nnenna Okore. Australia (de origen nigeriano), 1975. Reside en Estados Unidos.

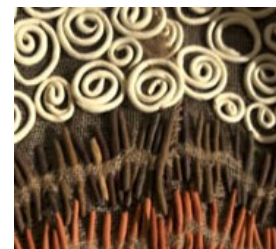
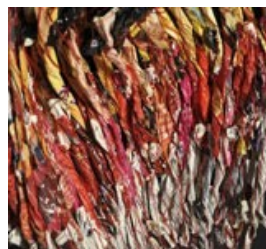
Las creaciones artísticas de Nnenna Okore parten del uso de objetos reutilizados, periódicos, ceras y cuerdas, plásticos, arcilla, etc. con los que crea sorprendentes obras. La transformación de materiales de desecho en nuevas formas y espacios aportan profundos contenidos simbólicos a sus obras, ahora dotadas de alusiones críticas a la cultura de consumo.

Nnenna Okore presta especial atención a las texturas naturales y al color de sus obras. Emplea técnicas artesanales para tejer, teñir y enrollar los materiales empleados. Estos procedimientos acentúan los colores, las texturas y otras cualidades como su tacto.



OKORE, Nnenna. *Transfiguration. Untitled*, 2007.

La manera en que Okore investiga con las texturas, los colores y la fusión entre materiales tan diversos como trozos de periódicos, arpillera, arcilla, plásticos, restos de tela, resinas, yute o yeso, traduce su sensibilidad hacia el medio natural, reflexionando sobre la expansión de los márgenes del consumo y de la sociedad industrial.



Viyé Diba. Karentana (Senegal), 1954.

Dibá realizó su formación artística en la escuela de Arte de Dakar y en Niza.

Sus pinturas, la esculturas e instalaciones, siempre están impregnadas de poética y simbolismo en torno a los problemas actuales del continente africano: la inmigración, el lucha por sobrevivir en las grandes ciudades y la globalización.

Para Viyé Diba, los objetos que consumimos y con los que interactuamos son una poderosa herramienta para entender la sociedad actual. Según el artista:

Todo lo que nos rodea en la vida diaria me interesa. Cuando camino por las calles, percibo los objetos con su propia memoria, es decir que la cantidad de objetos desechados que encuentro en cualquier lugar, ya sean cartones, papeles, madera, son indicadores de la actividad urbana en el contexto en el que se han desarrollado. Estos objetos son portadores de su propio discurso ideológico.³¹⁵



DIBA, Viyé. *Nous sommes nombreux, et nos problèmes avec...*(2008).

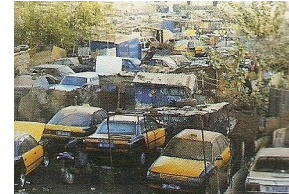
En esta instalación V. Diba creó un espacio caótico apelando a la agobiante densidad de las megaurbes africanas. Cientos de cosas tiradas en el suelo sobre las que el espectador se veía obligado a caminar, miles de elementos visuales que rodeaban y cerraban el espacio, todo ello recreando el abrumador caos que se respira en Dakar o en cualquier otra gran metrópoli africana.

³¹⁵ Para más información sobre Viyé Diba véase <<https://tang.skidmore.edu/index.php/posts/view/540/>> [consulta 22-4-2014]

Texto original:

"Everything that touches us in daily life interests me. When I walk in the street, I perceive everything as memory, which is to say that the profusion of objects found everywhere, all the paper, all the wood, all are remnants of human activity. These materials develop a sociological discourse."

Sobre una de las paredes de la sala donde se exhibió esta instalación, aparecían colgadas fotografías que ilustraban escenas reales de conflictos sociales y problemas económicos derivados de la explosión urbana en Dakar y en otras megaurbes de África. En estas ciudades, más de la mitad de la población se busca la vida en las calles, en improvisados puestos de venta callejeros mezclados entre los coches, dispersados por las aceras, entre rascacielos y chabolas.



Acompañando a esta instalación, Viyé Diba expuso un gran panel compuesto por cientos de tubos de plástico en cuyo interior se enrollaban dibujos representativos de aquellos objetos que se fabrican con su obsolescencia programada. Concretamente en esta obra, Diba reutilizó los grifos estropeados que el artista periódicamente repone en su taller.



DIBA, Viyé. Parchemin de la Consommation, 2008

Viyé Diba se siente especialmente sensibilizado con los problemas medioambientales que genera la masiva producción de residuos derivados de los excesos del consumo.

En poco tiempo de uso, la mayoría de objetos manufacturados actualmente, se rompen y necesitan ser reemplazados por otros nuevos, generando más gastos y residuos. Estos bienes de consumo inundan los mercados africanos y desplazan la demanda de tantos objetos de artesanía local que servían de medio de vida para amplísimos sectores de la población hace unas décadas.³¹⁶

³¹⁶ Para más información sobre las creaciones de Viyé Diba, véase

<<https://www.facebook.com/afrikart/videos/vb.155543374340/189563204785/?type=1&theater>> [Consulta 7-6-2015]

En relación al valor de los residuos como materia prima de sus creaciones, Dibá así lo expresó en una entrevista realizada para la exposición *Happeninng Now* realizada en Dubai en el año 2011:

Hace unos años me encontré con una enorme pila de residuos de plástico en el mercado en Dakar. Y eso me hizo pensar que el plástico es utilizado por las empresas globales para envasar sus productos, ya que protege la mercancía, mientras que su brillo y transparencia, atrae a la gente a comprar estos productos. He utilizado los residuos de plástico de mi propia casa y en mi trabajo como un símbolo universal de la trascendencia de la globalización y del consumismo, así como para investigar la complejidad y el impacto de este fenómeno desde una perspectiva africana.³¹⁷

En otra de sus instalaciones, *Musical Materiality*, Dibá dispuso varias piezas colgantes de madera envueltas en trozos de tela reutilizados haciendo referencias a la *marimba*, instrumento típico de la cultura senegalesa. De esta forma, el artista expresó metafóricamente el sentido de la unidad a partir de la diversidad, temática recurrente en artistas del mundo globalizado.



DIBA, Viyé. *Musical Materiality*, 1998.

A través de la trayectoria artística de Viyé Diba, se refleja su compromiso con los problemas provocados por la globalización y la industrialización forzosa, el aumento de la densidad urbana, la corrupción política y los conflictos sociales en el continente africano.

³¹⁷ Para más información sobre Viyé Diba véase el DVD: POMMIER Claudine: *The art of Viyé Diba: the intelligent hand*, Vancouver (Canadá): Arts in Action Society, 2003, Dakar (Senegal): SudProd Senvision, 2003.

Romuald Hazoumé. Porto Novo (Benín), 1962.

Si para muchos artistas africanos contemporáneos es esencial explorar la realidad del mundo globalizado, para R.Hazoumé, lo es también establecer conexiones entre la tradición y la realidad urbana africana actual, pero reciclando y resemantizando tanto la iconografía ritual como el desecho industrial.

Las creaciones de Hazoumé están realizadas con objetos de desecho y procedimientos artesanales. Se trata de 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 comenta:

Ser un artista es ser un *Arè* (un creador errante), alguien que posee el conocimiento. Mi origen es *yoruba* y siempre ha formado parte de nuestra tradición. el hacer máscaras que todavía se perpetúan en los cultos *Guelede*, *Egun* y *Kaletas*. Esta tradición local siempre ha estado guiada por *Arè*. Soy un creador *Arè* contemporáneo. Tomo prestada esta tradición para perpetuarla y modernizarla.³¹⁸



HAZOUÉMÉ, R. *Liberté*, 2009.



HAZOUÉMÉ, R. *Walkman*, 1992.

R. Hazoumé desacraliza el objeto en su sentido mágico-ritual, y lo dota de autonomía como objeto artístico.

³¹⁸ *Why Africa, La collezione Pigozzi*. Milán: Fondazione Pinacoteca del Lingotto Giovanni e Marella Agnelli. Mondadori Electa, 2007. p.49

Texto original:

“Being an artist is being an *Arè* (a wandering creator) someone who possesses knowledge. I am of Yoruba origin, and we've always had a tradition of making masks which is still perpetuated in the Guelede, Egun, and Kaletas cults. This local tradition has always been guided by the *Arè*. I'm a contemporary *Aré*. I borrow from this tradition, and perpetuate and modernize it”.

Tras la colonización de África, la demanda de las máscaras como símbolo de lo africano las convirtió en mercancías por excelencia. Su valor de uso ritual fue desplazado por su valor de cambio, transformadas con la modernidad en *souvenirs* para turistas.

Para Estela Ocampo, profesora de Teoría e Historia del Arte en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona estas obras requieren una categoría estética propia, y argumenta:

Estas producciones no son degeneraciones o degradaciones del arte producido por las sociedades primitivas, sino que en muchos casos, son excelentes obras de arte que parten de unas fuentes tradicionales, hibridándose con el fenómeno artístico occidental.³¹⁹



En la reinención estética que Hazoumé realiza a partir de las máscaras tradicionales africanas, rescata el sentido de autenticidad y pureza propio de la cultura ancestral, ahora traducido a expresiones contemporáneas en las que se superponen iconografías rituales con estéticas modernas.

³¹⁹ OCAMPO, Estela: *El fetiche en el museo*, Madrid: Editorial Alianza, 2011.p. 225

En la obra titulada *TchinTchin, BP*, R. Hazoume recreó una columna vertical imitando la silueta de una copa de champagne. Los materiales empleados para su ejecución fueron bidones negros, utilizados en Benín para transportar gasolina. Cada porción de bidón, ennegrecido y desgastado estaba ensamblado con grapas y conservaba las asas y los orificios de los caños, evocando rostros embrujados.

Con el título *Tchin, Tchin*, su autor hizo una sátira sobre un brindis sarcástico por la agresión medioambiental provocada por los derrames de petróleo en el Delta del Níger, así como las terribles consecuencias que sufre la población y el ecosistema natural de esta región. Sensibilizado por gravísima destrucción del medioambiente, el artista pone el dedo en la llaga sobre los abusos en la sobreexplotación de los recursos naturales africanos por empresas multinacionales.



HAZOUMÉ, R. *Tchin, Tchin, BP*. 2010.

A partir de materiales reutilizados, el artista crea formas innovadoras y sugerentes, donde convergen aspectos formales y alusiones políticas e históricas de validez universal.

Las obras de R. Hazoumé advierten contra los abusos contra la dignidad de los seres humanos y la sobreexplotación de los recursos naturales en el continente africano, invitando a reflexionar sobre la situación actual de los países del Tercer Mundo.

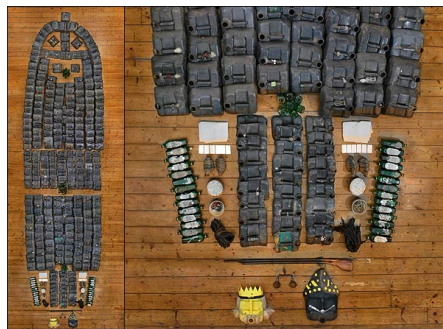
Su compromiso con los problemas de la sociedad y el medioambiente africano quedan patentes en sus palabras: “Le devuelvo a Occidente aquello que le pertenece, es decir, los desechos de la sociedad del consumo que nos invade cada día”³²⁰

³²⁰ BADOSA, Luis: *Viaje de vuelta al corazón de África a través de la iconografía industrial, en la colección Pigozzi*.

<www.caart.com>

En el año 1997, Romuald Hazoumé realizó una instalación compuesta por 304 envases de gasolina representando a un navío cargado de esclavos bajo las órdenes de un rey europeo y otro africano.

El título de la obra, *La Bouche du Roi*, hacía alusión al nombre que los portugueses pusieron a la desembocadura del río *Couffo*, estuario natural desde el que partían en el siglo XIX los barcos cargados de esclavos. En portugués lo llamaron “*A boca do rio*” pero posteriormente los franceses, desconocedores del significado de esas palabras portuguesas, lo transformaron en “La boca del rey”.

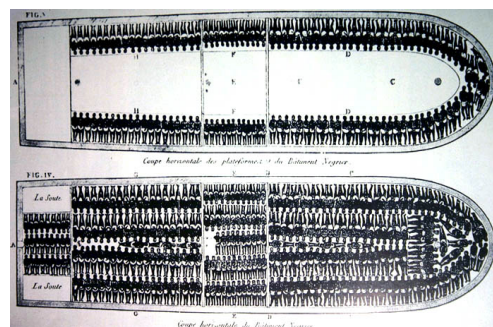


HAZOUMÉ, R. *La Bouche du Roi*. 1997-2006.

Detalle.

Ambientando esta instalación, un ruido de fondo parecía emanar de las propias máscaras-bidones: lamentos o plegarias a las divinidades yorubas implorando el cese del sufrimiento.

R. Hazoumé se inspiró, para concebir esta instalación, en un grabado del siglo XVIII, en el que aparecía representado un barco cargado de esclavos, tal y como eran amontonados en las bodegas de los navíos para ser transportados a un futuro no menos inhumano.



La instalación *La Bouche du Roi*, fue exhibida en el British Museum de Londres del 22 de Marzo al 13 de Mayo del año 2007.³²¹

³²¹ Para más información sobre *La Bouche du Roi*, de Romuald Hazoumé véase

<http://www.britishmuseum.org/whats_on/past_exhibitions/2007/archive_bouche_du_roi.aspx>

Hazoumé entiende que la práctica de la esclavitud aún se sigue practicando en forma de abusos de poder económico y en la sobreexplotación de los recursos naturales del continente africano, motivo por el cual, traslada a sus creaciones, claras alusiones críticas a la vulneración de la dignidad de los africanos.

Acompañando la instalación *La bouche du Roi* también se incluyó un film y fotografías realizadas por el artista sobre los motoristas que hacen contrabando ilegal de petróleo en la frontera entre Benín y Nigeria.



HAZOUÉMÉ, R. *Roulette béninoise*, 2005.

Cada día en la ciudad de Benín, cientos de “*héros de la supervivencia*” se ganan la vida transportando estos bidones, convirtiéndose en auténticas bombas en potencia.

La existencia de estos motoristas suicidas que viven del contrabando de gasoil, es una de las tantas desastrosas consecuencias de la codicia humana, la explotación y la opresión de África, tanto en el pasado como en la actualidad.



HAZOUÉMÉ, R. Hazoumé. *Transport en commun*. 2004. Fotografía 80x120 cm.

Las creaciones de R. Hazoumé realizadas a partir de bidones de gasolina son una forma de reproducir metáforas visuales sobre la esclavitud y la explotación del ser humano, mientras que los motociclistas que las portan, adoptan el papel de héroes resistiéndose a la opresión externa, arañando recuperar parte de los recursos naturales de África para poder sobrevivir.

Otra de las obras de Hazoumé con imbricaciones sobre la compleja realidad del África actual fue *Dream*, expuesta en la XII Documenta de Kassel, en el año 2007. Para esta instalación, el citado artista utilizó cientos de bidones de gasoil de color negro, dando forma a una enorme patera, similar a las que cada día transportan a inmigrantes ilegales africanos que arriesgan su vida en busca de un futuro mejor, lejos de su continente.

Como fondo de la instalación, se acompañó una gran fotografía de una playa idílica.



HAZOUMÉ, Romuald. *Dream*, 2007.



Detalle.

A partir de estos materiales reutilizados, R. Hazoumé crea formas innovadoras, sugerentes, donde convergen aspectos formales con alusiones políticas e ideológicas de validez universal.³²²

³²² Para más información sobre Romuald Hazoumé, véase:

< <http://www.caacart.com/pigozzi-artist.php?i=Hazoume-Romuald&m=35>>

Calixte y Théodore Dakpogan. Porto Novo (Benín), 1958.

Los hermanos Dakpogan realizan esculturas a partir de chatarra procedente de motocicletas, coches y maquinarias ensambladas y soldadas, muchas de ellas con referencias a temas de la mitología *Yoruba* y *Vodún*.

Sus antepasados ocuparon una envidiable posición como herreros en la corte del Rey *Toffa* de Porto Novo y actualmente no solo mantienen su veneración a *Ogun*, dios del hierro, sino que también han logrado conservar la técnica tradicional de la Fragua Real. La especialidad de la herrería de la familia Dakpogan ha pasado de padres a hijos a través de generaciones, y aún hoy continúan trabajando en la fabricación y forja de piezas metálicas, tanto para rituales religiosos como para fabricar enseres domésticos para el mercado de Porto Novo (Benin).

En las calles de las ciudades de Benín, cientos de ciclomotores, coches, autobuses, camiones y bicicletas invaden los espacios públicos. Este ámbito forma parte del "paisaje" que les rodea. En este contexto, proliferan los artículos de uso y consumo, de manufactura industrial. Al recurrir a esos elementos para construir objetos artísticos, los artistas estarían recuperando y reutilizando objetos usados, consumidos y marcados por el hombre.³²³

Las creaciones artísticas de los hermanos Dakpogan están arraigadas en el Arte *Vodun* de Benín pero han conseguido reinventarse y adaptarse con flexibilidad a los nuevos cambios sociales y urbanos. Sus expresivas esculturas realizadas con restos de chatarra y de objetos descartados por la sociedad de consumo, reflejan el intercambio entre la tradición y la modernidad, trascendiendo en forma de nuevas y expresivas creaciones dotadas de un complejo contenido simbólico y espiritual.

Así lo argumentan:

El hecho de valorar la energía vital como factor determinante en una obra, nos conduce a una recuperación del espíritu, del alma, del aliento energético...que parece haber desaparecido en gran parte del arte occidental.³²⁴



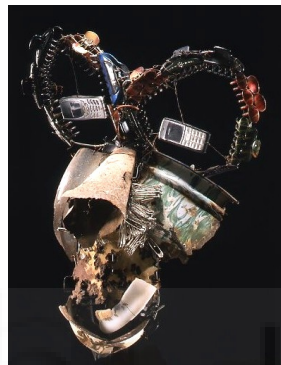
³²³ VÁZQUEZ E. *op. cit.*, p. 35.

³²⁴ BALBOSA, Luis, *op. cit.*, p. 111.

<<http://www.ehu.eus/ojs/index.php/Fabrikart/article/viewFile/2706/2292>>

Desde 1990, Calixte Dakpogan ha trabajado de forma independiente, utilizando objetos rescatados, como elementos metálicos y plásticos, creando figuras antropomorfas y máscaras. Sus creaciones están llenas de talento, humor y una inventiva sorprendente. A través de sus esculturas, Calixte rescata rasgos de su cultura, de su entorno y sus creencias, así como de propia visión del mundo. En palabras del artista:

Trabajo con materiales reciclados porque llevan el peso del tiempo y han sido transformados por el uso, lo que proporciona a mis esculturas un grado de vitalidad que no podría conseguir con materiales nuevos.³²⁵



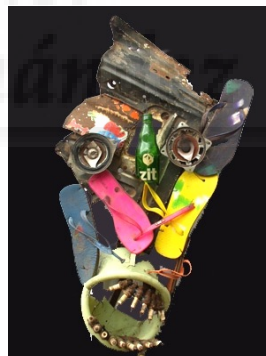
Le bonheur, 2007.



Mamiwata, 2006.



Resuscitated, 2002.



Perroquet, 2005.

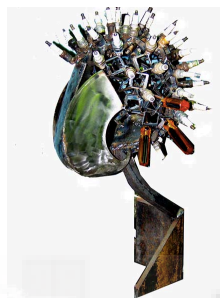
Para Calixte Dakpogan, retomar referencias de las tradiciones de su país es una cuestión esencial. Al crear máscaras reinventadas a partir de materiales de desecho, las libera del peso de siglos de historia, transformándolas en creaciones artísticas de gran vitalidad, cargadas de referencias del mundo que le rodea.

³²⁵ BALBOSA, Luis. *Ibid*, p. 111.

Olu Amoda. Warri (Nigeria), 1959.

Este artista nació en el Delta del Níger ,en el seno de una familia de orfebres. En sus obras utiliza materiales reutilizados y ensamblados con metales que se retuercen, doblan, funden e integran en formas cargadas de simbolismo.

Al igual que los artistas anteriormente mencionados, Romuald Hazoume y los hermanos Dakpogan, Olu Amoda aprovecha la capacidad de transformación de los materiales no convencionales para reinterpretar la figura humana. En sus esculturas con forma de busto, reinventa los tocados de las mujeres de su país, sugiriendo a través de las diferentes texturas, formas y colores, enigmáticos personajes de gran belleza.



AMODA, O. *Spark Plug Lady*, 2008.



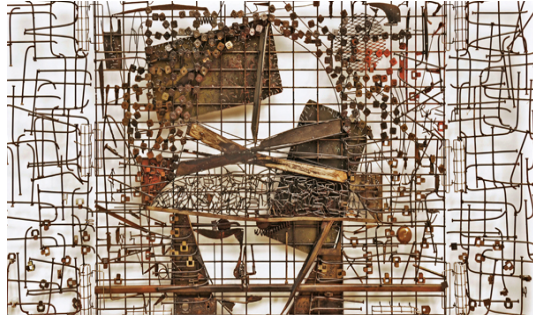
AMODA, O. *National Theater*, 2007.

El trabajo de Olu Amoda, parte de la combinación entre materiales rígidos como el hierro, con objetos encontrados, creando obras seductoras con nítidos contornos, fuertes contrastes y solidez monumental. La síntesis de formas de estos rostros, evocan las formas tradicionales de las formas de las máscaras africanas, a la vez que conectan con la modernidad al retratar aspectos de la cultura y sociedad actual. Amoda se siente atraído tanto por la literatura como por las artes visuales, y así lo materializa en obras cargadas de metáforas sobre la realidad de Nigeria, como es el caso de los caballos realizados con hierro y piezas procedentes de armas. La alusión a los caballos se relaciona con la obra *Death and the King's Horseman* del galardonado Premio Nobel Wole Soyinka.



AMODA, Olu. *Ram*, 2010.

En Nigeria, es habitual encontrar muros, ventanas y puertas reforzadas por vidrios rotos, alambres con espinas y todo aquello que refuerce la seguridad en el interior de las viviendas. Olu Amoda crea murales metálicos entretejidos con elementos reutilizados, de esta forma, según expresa el propio artista, reinventa puertas a un paraíso inexistente, “una ventana al mundo de los sueños”.



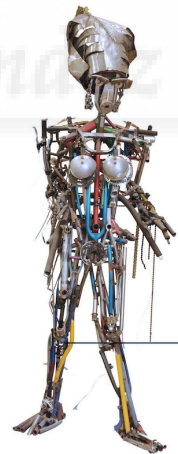
AMODA, Olu. *Simon Pilkings*, 2009.

Al utilizar pequeñas piezas metálicas reutilizadas procedentes de objetos descartados como chatarra, este artista rinde un homenaje a las pequeñas cosas que para él son el principio y el embrión de otras más trascendentes.



AMODA, Olu. *Lady I-Enthuse*, 2013.

82cm x 189cm x 117cm.

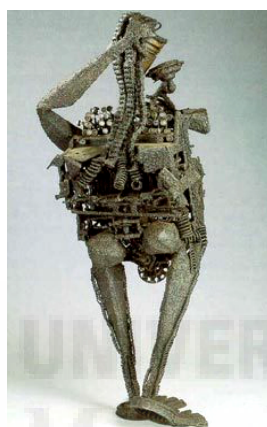


AMODA, Olu. *New Bride*.

Las esculturas de Olu Amoda no son meras objetos decorativos, sino que poseen un trasfondo sobre cuestiones referentes a la realidad social y política de su país.

John Edward Odoch-Ameny. Lira (Uganda), 1948.

El artista ugandés John Edward Odoch-Ameny reutiliza campanas, pistones, cadenas y máquinas de escribir para representar esculturas con forma de seres humanos. En el caso de sus figuras femeninas, adoptan un rol que las vincula con la simbología ancestral de las antiguas Venus paleolíticas como símbolos de la fertilidad y del lugar específico 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 de los medios de comunicación, es reforzada por una concepción de lo femenino como factor clave de la civilización, tema esencial para este artista.



ODOCH-AMENY, John Edward. Escultura. Restos de chatarra y armamento.
Galería Kentaro. Studen (Suiza).³²⁶

Odoch-Ameny estudió y trabajó en universidades europeas y norteamericanas, por lo que su acercamiento a los materiales de desecho es mucho más conceptual, si lo comparamos con aquellos otros artistas que recogen las materias primas de los basureros y de las calles de la periferia de las ciudades africanas.

Durante sus estudios superiores, trabajó en talleres de mecánica, tomando contacto con motores y chatarra de todo tipo de vehículos. Su concepción antropológica de la máquina, en su contenido y en su diseño, ha cristalizado en creaciones desbordantes de ingenio y que aluden a la deshumanización del mundo tecnológico, contraviniendo las ideas que postulaban sobre las máquinas como un símbolo de progreso y del desarrollo.

³²⁶ <<http://www.kentaro-art.com/odoch-ameni1.htm>>

Mo Edoga. Nigeria, 1952. Reside en Alemania.

Este escultor busca en la basura, el aura individual y al mismo tiempo su significación social como objeto descartado. Su objetivo es poder recuperar lo humano que persiste en la basura realizando una metáfora que alude a su proceso acumulativo. Por eso, sus instalaciones en forma de esferas dan la impresión de que seguirán aumentando de tamaño, mientras que sus torres parecen seguir creciendo hasta el infinito.



EDOGA, Mo. *Annheimer Kugel*, 1991.



EDOGA, Mo. *Tower of Hope*, 1992.

Tras la forma de estas esculturas, subyace una reflexión ecologista. Aunque este artista no pretende realizar un discurso crítico sobre los daños ambientales, estructura su creación estética a partir de elementos de desecho de la sociedad de consumo. De esta forma hace una reflexión sobre el desmesurado ritmo de producción industrial, la acumulación de residuos que perjudican el medioambiente y la sobreexplotación de los recursos naturales del planeta. Pareciera que su pretensión al hacer estas construcciones con desechos, le sirvieran para ordenar el mundo caótico de la basura.

Mo Edoga, explica que “se siente orgulloso de pertenecer a una sociedad donde aún se puede comer con las manos, y donde por suerte, el aparato aún no ha sustituido al individuo”.³²⁷

De algún modo la obra de Mo Edoga pudiera funcionar como una llamada de atención sobre la presencia invasora de lo mecánico y lo automático en el mundo postindustrial.

³²⁷ VÁZQUEZ FIGUEROA, E. *op. cit.*, p. 37.

Sokari Douglas Camp, Buguma (Nigeria), 1958.

El mundo de Douglas Camp es multicultural. Su experiencia vital se ha desarrollado entre Londres y Nigeria, lo que conforma su manera de pensar, sentir y ver el mundo, reflejándolo en sus creaciones artísticas. En el trasfondo de sus creaciones subyacen connotaciones sobre su propia vida y también sobre los problemas políticos y sociales del mundo globalizado.

Sus esculturas están realizadas a partir de restos de metal, madera y motores. A través de la transformación de estos materiales, reflexiona sobre el sentido de los restos de la sociedad industrial, llegando a la conclusión de que no significan la decadencia de lo moderno, sino la permanencia de una vida anterior en los restos de los objetos.

Su origen *Kalabari*, al sur de Nigeria la motiva a rendir en sus obras, un homenaje a su herencia tradicional. En la fotografía inferior, aparece una figura que representa un personaje de un baile de máscaras, en el que los espíritus del agua se unen al mundo de los hombres. Según la tradición *Kalabari*, en estos rituales cada elemento individual está involucrado en el ritual, el traje, la máscara y los ornamentos.



CAMP, Sokary Douglas. *Big Masquerade with boat and household on his head*, 1995.

En su búsqueda de expresividad, esta artista representa figuras andróginas que trascienden las divisiones de género. Su ritmo sugieren movimientos en libertad, sin limitaciones, como el espíritu del agua representado en esta escultura.

En las obras más recientes de Douglas Camp, representa figuras que retratan a personajes londinenses realizados con restos de chatarra; de esta forma, desde su propia dualidad cultural, superpone la técnica del reciclaje en África sobre una imagen típica occidental. Asimismo, manifiesta una actitud heterodoxa frente a los frecuentes clichés que desde Occidente se imponen sobre la autenticidad del arte africano.



CAMP, S. Douglas. *Indian Shopping*.



CAMP, S. Douglas. *Bag Woman*.

La representación de estas figuras con formas y actitudes propias de la sociedad londinense (un ama de casa y una indigente), tiene una doble finalidad: por un lado reflejan con ironía los estereotipos sociales occidentales, y por otro, fusionan la tecnología industrial (el movimiento articulado) con el reciclaje de materiales de desecho, tan frecuente en el arte africano actual.

A pesar de que Douglas Camp reconoce los valores positivos de la cultura global, también opina que en muchos lugares, aún se trata a las personas de raza negra como ciudadanos de segunda categoría. Para esta artista, gran parte de la riqueza de los países europeos proviene del trabajo y de los recursos naturales de los africanos. Este es el tema central de una de sus recientes esculturas formada por seis inmensas figuras de bronce que hacen referencia al comercio de esclavos.³²⁸



CAMP, S. Douglas. *All The World Is Now Rich*, 2012. 216 cm x 560 cm x 118 cm.

³²⁸ Para más información sobre el proyecto *All the World Is Now Rich*, véase: <<https://www.youtube.com/watch?v=bP670yIRhgz>>

Las esculturas metálicas de Douglas Camp se alimentan de una doble contradicción: por un lado presentan un aspecto dúctil y frágil de apariencia artesanal, pero por otro, la textura metálica del acero sugiere la factura industrial de los procesos mecánicos. La introducción de movimiento en sus obras, como si de juguetes mecánicos articulados se trataran, aporta una dosis de ironía y de juego a temas complejos sobre las injusticias sociales y las debilidades humanas.



CAMP, S. Douglas, *Accessories worn in the Delta*, 2006.

White feather red wings, 2012.

En su obra *Age Flame Head*, realizada a partir de garrafas de plástico, vidrio reciclado, aceites y agua coloreada, Douglas Camp representó un grito de protesta contra la destrucción del medioambiente en el Delta del Níger como consecuencia de las explotaciones de compañías petroleras multinacionales.

En una época en la que el bombardeo de información a través de los medios de comunicación llega a todas partes del mundo, las esculturas de Douglas Camp funcionan a un nivel más íntimo. Lo que alimenta sus obras son las complejidades del mundo, las interacciones entre los seres humanos, los rituales cotidianos de la gente, en definitiva, todo aquello que deja huella en los sentimientos humanos universales.³²⁹

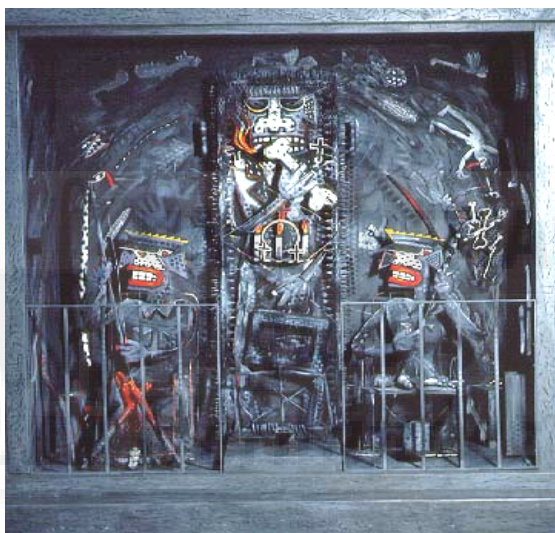


CAMP, S. Douglas. *Age Flame Head*, 2000.

³²⁹ Para más información sobre la relación de las obras de S. Douglas Camp con los problemas medioambientales en el Delta del Níger, véase: ARONSON, Lisa & WEBER John, *op. cit.* pp. 50-55.

Norman Catherine, East London (Sudáfrica), 1949.

Las primeras incursiones de Norman Catherine en el campo del reciclaje, se produjeron a mediados de los años ochenta, en Sudáfrica. Sus creaciones se inspiraron en la técnica que empleaban los niños africanos sudafricanos para construir sus juguetes con restos de alambres, latas de conserva y todo tipo de chatarra. Usando estos mismos materiales, Catherine realizó una serie de retratos de personajes del régimen represivo del *Apartheid* en Sudáfrica. Este sistema no sólo incluía a los blancos, sino también a aquellos sectores de la élite negra que formaban parte de los mecanismos de control y represión racista. Las obras de este periodo caricaturizaban abiertamente, tanto a los personajes que ostentaban el poder, como a los estamentos encargados de ejecutar las órdenes.³³⁰



CATHERINE, Norman. *The last remains of another man*. Collage, 1988.

Según el historiador y crítico de arte Eugenio Vázquez Figueroa, las obras de Norman Catherine se ubican 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 realizados con desechos 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 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.³³¹

³³⁰ Para más información sobre Norman Catherine, véase < <http://www.normancatherine.co.za/>>

³³¹ VÁZQUEZ FIGUEROA, E. *op. cit.*, p. 37-38.

Willie Bester. Montagu (Sudáfrica), 1956.

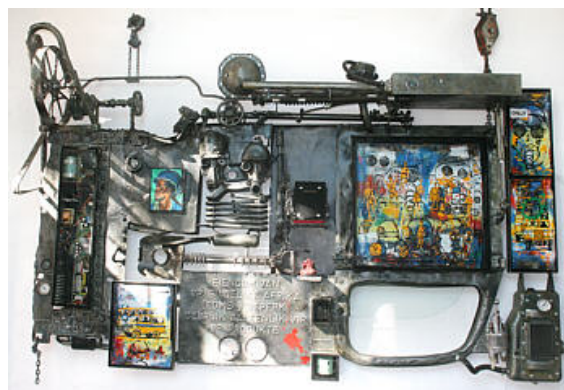
De origen sudafricano y padres de ascendencia étnica mixta o “*coloured*”, sufrió las injusticias del régimen del apartheid; el racismo, la falta de libertad, la opresión y el terror quedaron plasmados en la mayoría de sus obras.³³²

A través de sus creaciones artísticas, Bester ha manifestado su rechazo a la violencia y la vulneración de los derechos humanos en su país. Actualmente continúa denunciando los problemas de pobreza y marginación que siguen sin resolverse en la sociedad sudafricana.



BESTER, Willie. *Desaparecidos*, 2008.

Entre los materiales que Bester utiliza en sus obras, se encuentran parte de los objetos que se utilizaron durante el régimen opresor para ejercer la violencia contra la población de raza negra en su país: municiones, armas, cadenas y rejas, entre muchos otros, reconstruyendo, a partir de ellos, la memoria de este periodo de la historia sudafricana.



BESTER, Willie, *Rememberance*, 2007.

Collage a partir de objetos de desecho. 220x 267 cm.

³³² Para más información sobre la actividad estético-política desarrollada en Johannesburgo a mediados de 1985, véase: WILLIAMSON, Sue: *Resistance Art in South Africa*, Cape Town: Double Storey Books, 2004.

La forma en que W. Bester se aproxima a los montones de basura de los suburbios de las ciudades sudafricanas, es similar a como lo hiciera un arqueólogo en busca de vestigios históricos, de referencias a hechos y anécdotas allí vividos. En los restos de objetos que rescata (viejas matrículas de vehículos, latas, maderas, huesos, cadenas, fotografías), Bester reconoce mensajes implícitos sobre la historia del pueblo sudafricano. A partir de estos hallazgos, crea complejos *collages* cargados de narraciones populistas.³³³

En su obra titulada *Homenaje a Biko*, realizada en 1992, Bester hizo un tributo al joven líder del movimiento de liberación *Black Consciousness Movement*, Steven Biko, quien fue brutalmente asesinado por el régimen del apartheid.



BESTER, W. *Tribute to Biko*, 1992.

Óleo y objetos encontrados sobre lienzo. 125.7 X 125.2 cm.

En palabras del artista:

A veces siento la tentación de ir a la orilla del mar y pintar cosas bellas. Pero no lo hago, porque mis creaciones deben ser entendidas como una medicina desagradable, para poder remover las conciencias.³³⁴

³³³ Para más información sobre Willie Bester, véase: *Revue Noire* n° 11. 1993-94

³³⁴ SPRING, Chris: *Angaza Afrika. African Art Now*, Londres: Laurence King Publishing, 2008. pp.62-67.

Texto original:

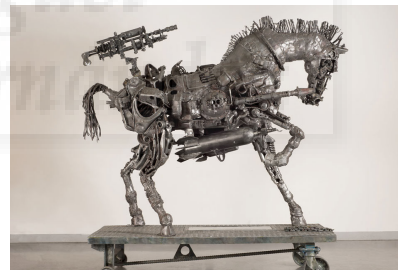
“I’m sometimes tempted to go to the seaside and to paint beautiful things from nature. But I do not do it because my art has to be taken as a nastly-tasting medicine for awakening consciences”.

Las creaciones artísticas de Willie Bester se han centrado en las complejas realidades de la vida de los sudafricanos en el periodo del apartheid y post-apartheid. En muchas de sus obras recurre a la transformación de seres humanos en engranajes deshumanizados, metaforizando a las fuerzas policiales que sirvieron a los intereses del estado.



BESTER, Willie. *For those left behind*, 2003.

En otra serie de esculturas tituladas *Caballo de Troya*, Bester realizó un homenaje a un grupo de personas de raza negra que fueron masacradas el 15 de octubre de 1985, durante los enfrentamientos entre la policía y los habitantes de un barrio residencial próximo a Ciudad del Cabo.



BESTER, Willie. *Trojan Horse II*, 1994.

Trojan Horse III, 2007.

En *Trojan Horse II*, el caballo está representado con colores y formas semejantes a los juguetes infantiles, haciendo un recordatorio de los niños que fueron víctimas de esta masacre. En la representación de *Trojan Horse III*, se utilizaron piezas de granadas, ametralladoras y trozos de los vehículos policiales. De su cola cuelgan tiras de caucho como las que usaba la policía para azotar a la población de raza negra. El vientre está formado por el motor de una motocicleta policial. Sobre su lomo, se erige una de las ametralladoras que fueron disparadas en el incidente sangriento y también rifles Kalashnikov que integran la estructura de este impresionante caballo a escala natural.

En la época del post-apartheid, Willie Bester ha continuado explorando temas contemporáneos que surgen de los desafíos a los que se enfrenta el continente africano en la actualidad; injusticias, crímenes, avaricia, pobreza y corrupción. Para este artista, la resistencia ante la violación de los derechos humanos es fundamental y considera que hay que seguir denunciando y exigiendo justicia social. Su actitud no es idealista, es por ello que continua tratando de contribuir con sus obras a la resolución de los problemas de la Nueva Sudáfrica y de todo el continente africano.³³⁵

Moshekwa Langa. Bakenberg, (Sudáfrica), 1975. Vive y trabaja en Amsterdam.

En sus creaciones artísticas, M. Langa inventa íntimas cartografías con materiales reutilizados; un mundo en miniatura que el artista modifica a su voluntad, rememorando paisajes de su historia personal y reproduciendo conexiones entre espacios y vivencias del pasado y el presente. De esta forma, recupera el potencial imaginario de su infancia, recreando narraciones de ficción a través de espacios públicos descontrolados.



LANGA, M. *París*, 2001. Instalación.

En la 53ª edición de la Bienal de Venecia celebrada en el año 2009, Langa desplegó en el suelo del *Arsenale*, una inmensa instalación formada por cientos de carretes y bobinas de hilo entrecruzándose al modo de las redes de comunicación e intercambio del mundo global.



LANGA, Moshekwa. *Temporal Distance. (With criminal intent)*, 1997-2009.

³³⁵ <<https://nladesignvisual.wordpress.com/2013/04/>> [consulta 15-5-2015]

Kay Hassan. Johannesburgo (Sudáfrica), 1956.

Las creaciones de Kay Hassan ha sido expuestas en numerosas exposiciones individuales y colectivas. Algunas de ellas han sido: *L'Art Contemporain Afrique* en Bruselas, 1998 y *La democracia de las imágenes: Fotografías y Artes Visuales Después de Apartheid*, en Bildmuseet (Umea), 1998. El trabajo de Hassan también forma parte de colecciones públicas y privadas, como la Institución Smithsonian en Washington, DC y la Galería de Arte de Johannesburgo (Sudáfrica).

El tema principal sobre el que versan las creaciones de Kay Hassan es el sufrimiento de la población sudafricana durante y después del apartheid. No obstante, es consciente de que actualmente se siguen produciendo injusticias que atentan la dignidad humana, como en el caso de los miles de refugiados políticos y religiosos o la inmigración ilegal, por lo que sus obras adquieren un marcado carácter universal.

En la mayoría de sus creaciones, Kay Hassan utiliza materiales reciclados y objetos cotidianos, acompañados de video- proyecciones.

En su instalación *Flight*, Hassan empleó bicicletas, mantas, maletas y bolsas para representar el estilo de vida itinerante de los inmigrantes que se ven forzados a desplazarse de sus países de origen. En la pared contigua aparecían las imágenes de un grupo de hombres sudafricanos de raza negra obligados a abandonar sus hogares bajo el apartheid.



HASSAN, Kay. *Flight*, 1998.

Sudáfrica ha sido uno de los países marcados por la violencia ciega de uno de los sistemas más racistas del mundo. Observamos como numerosos artistas sudafricanos han reflejado en sus obras la experiencia de la ausencia de la libertad, el dolor, la brutalidad, la opresión, el terror, pero también la solidaridad, la fraternidad y la esperanza.

Issa Samb. Dakar (Senegal), 1945.

Samb se formó en la Escuela Nacional de Arte de Dakar creada por Senghor. Posteriormente fue uno de los fundadores del Laboratorio Agit'Art, como un espacio de experimentación que agitara el discurso cultural establecido y se acercara a estilos de vanguardia. Su amplia formación en estudios de derecho, sociología y filosofía quedó plasmada en el discurso artístico y político de sus creaciones, y en la constante experimentación con los materiales y su entorno.

El taller de Issa Samb (alias Joe Ouakam) en Dakar, está lleno de montones de escombros y de objetos encontrados conformando esculturas e instalaciones. Sobre las paredes, se observan grafittis, banderas, fotografías de líderes revolucionarios y muchos lienzos a medio pintar.

El artista sudanés Fadlabi se refiere así a la obra de Issa Samb:

Issa Samb ha producido una obra inabarcable, enigmática y evanescente. Es una obra que, a pesar de su carácter vanguardista, está firmemente arraigada a las tradiciones africanas de multiplicidad y simultaneidad artística de las formas y acciones, donde la palabra hablada y las acciones performativas son muy apreciadas. [...] Muchos de sus ensamblajes escultóricos toman el paradigma de los movimientos revolucionarios como tema, sugiriendo la posibilidad de que la energía de las artes visuales se puede aprovechar en apoyo a las luchas por los débiles y desfavorecidos.³³⁶



SAMB, Issa. Instalación.

Vasos de coñac, mesas, sillas y de objetos desechados.

³³⁶ ANAYA, Vanessa: "Issa Samb y el nacimiento de Agit'Art: más allá de la Negritud" en el *Boletín del Centro de Estudios Africanos*, Barcelona (22 de diciembre de 2014).

Durante décadas, Issa Samb, ha creado instalaciones en las que los signos de la vida cotidiana se han transformado en altares de sus propias preocupaciones.



SAMB, Issa. *Deambulation*. Instalación.³³⁷

A pesar de su aspecto desordenado y caótico, su taller y sus instalaciones, tienen un sentido de armonía y coherencia. En estas acumulaciones de objetos dispares, amontonados, colgados y entremezclados, coexisten juguetes infantiles, recuerdos sobre la etapa de la esclavitud, objetos de culto religioso, prendas de vestir, periódicos, fetiches, fotografías y mil cosas más.

Estos microcosmos adquieren el sentido de un lugar de protesta y de concienciación sobre el pasado y la incertidumbre del futuro. Es una forma de arte comprometido con la denuncia que trasfigura los harapos de la miseria urbana en un espacio de reflexión sobre el pasado y la incertidumbre sobre el futuro.

Issa Samb ha sido cofundador de la Galería *Tenq* (que significa conexión en *wolof*), creada en Dakar a final de los años setenta.

Aparte de su producción artística es autor de numerosos textos literarios, ensayos y poemas. Sus obras han sido expuestas en la *National Gallery* de Dakar en 2010, la XIII Documenta de Kassel en 2012, La Bienal de Arte Africano Contemporáneo Dak'Art en 2008 y la exposición *Seven Stories of Modern in Africa* en Londres, 1995, entre muchas otras.³³⁸

³³⁷ Fotografías de <<http://aica-sc.net/2014/08/02/la-cour-de-issa-samb-archive-dun-monde-a-venir/>>

³³⁸ Para más información sobre Issa Samb, véase KOUOH, Koyo: *XIII Documenta*, nº 095. Ed. Hatje Cantz, 2012.

Joseph Francis Sumegne. Bamendhou (Camerún), 1951.

La obra escultórica del artista camerunés Francis Sumegne, está marcada por las influencias de la escultura tradicional de su tierra natal.

Este artista autodidacta mezcla toda clase de materiales reutilizados, expresando a través de sus obras, deseos, tristezas, pasiones, su indignación y sus sueños.

En el taller de Francis Sumegné se acumulan cables, trozos de hierro, manillares de bicicletas, muñecos rotos y objetos desechados. Con todo ello Sumegné compone su original paleta; materiales difíciles de manipular y combinar, pero que, en manos de este artista, adquieren formas híbridas y misteriosas cargadas de nuevos significados.



SUMEGNE, Joseph Francis. *Doll*, 1995.

En su obra *Les notables*, el artista representó a un grupo de ancianos realizados a partir de barras de acero, neumáticos, huesos y chatarra procedente de automóviles. Esta obra fue presentada en la Bienal de Dakar del año 2004.



SUMEGNE, Joseph Francis. *Les notables*, 2004.

Pascale Marthine Tayou, Yaoundé (Camerún), 1967. Actualmente reside y trabaja en Gante. (Bélgica).

Tayou pertenece al grupo de artistas africanos implicados en redefinir el Arte Africano Contemporáneo en base a la variedad de experiencias compartidas entre su lugar de origen y sus estancias en el extranjero.

El trabajo de Tayou es muy variado tanto en técnicas, formatos y estilos. Se compone de dibujos, esculturas, instalaciones, vídeos y performances. La inspiración que nutre sus obras abarca tanto sus raíces africanas y su vida en Camerún, como también su preocupación sobre temas como la identidad cultural y nacional, y cuestiones más existenciales como el SIDA o la complejidad de la vida urbana.

Las obras de Tayou examinan la permeabilidad de las fronteras, cuestiones como su propia ubicación nómada entre África y Europa, y a la vez, la posibilidad de analizar desde perspectivas diferentes (como artista africano residente en un país europeo), los efectos de globalización sobre la economía, la humanidad y el medioambiente.

En la obra *Les Siamois, fraternal twins de A & B, Twins & Co.*, Tayou representó a una familia formada por cuatro esculturas de cristal; los accesorios de vivos colores están inspirados en su infancia, mientras que las figuras son de un material europeo, el vidrio, que no forma parte de la cultura africana. La combinación de materiales tradicionales de diferentes formas, colores y texturas (hilos, abalorios, y madera, entre otros), están en oposición directa a materiales nuevos como los plásticos, los metales o el vidrio. Cuando todas las partes se juntan, las piezas cobran vida, como criaturas alegres, elegantes y dotadas de sentido del humor. Las piezas donde se apoyan son troncos de árboles, símbolo de la las raíces africanas del artista.



TAYOU, Pascale Marthine. *Les Siamois, fraternal twins A & B, Twins & Co.*
Troncos de madera, vidrio y materiales de desecho.

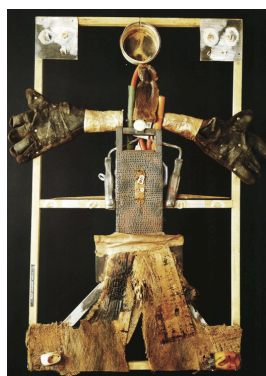
Tayou, piensa que la naturaleza es una parte de la vida. Para él, la obra *Les Siamois, fraternal Twins* es un reflejo de la magia que une a los seres humanos con la naturaleza.

Las creaciones de Pascale Marthine Tayou son inconfundiblemente africanas. En ellas recurre a motivos simbólicos que sugieren juego, magia e improvisación, al margen del exotismo o de las connotaciones trágicas que en muchas ocasiones se atribuyen al continente africano.

Según el artista, “todo puede ser reutilizado en un nuevo contexto”.³³⁹ Así lo refleja en sus ensamblajes e instalaciones. Reutiliza objetos y residuos que forman parte su vida diaria, negándose a ser considerado como un artista reciclador puesto que se considera más bien un coleccionista, un fabricante de nuevos objetos que tras ser ensamblados, cosidos y transformados, renacen con nuevas formas y significados.

En la década de 1960, Robert Rauschenberg, artista norteamericano que también utilizó materiales de desecho en sus creaciones comentó: "Un artista se provee de materiales procedentes de su propia existencia." Actualmente, Tayou también comparte el sentido de estas palabras y sigue produciendo obras emocionantes impregnadas de retazos de su historia, de todo aquello que forma parte de su vida, así como del placer por entregarse a plasmar en sus creaciones artísticas la experiencia de su vida nómada.

Este creador multidisciplinar camina para construir su vida y su arte; camina porque según él, ésta es la única forma en que puede comunicarse; sus obras son el paso de su marcha transformada en símbolos, en significantes con una función precisa. Tayou no se ocupa del caos sino principalmente del esfuerzo humano por ordenar el caos desde adentro.³⁴⁰



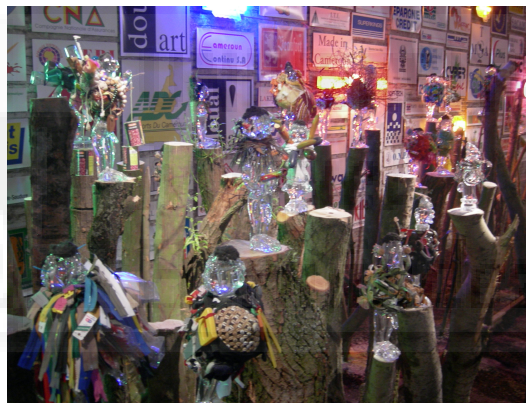
TAYOU, Pascale Marthine. *SIDA Series*, 1993. Maderas, cartones y restos de objetos desechados.

³³⁹ <<http://accessorator.com/2010/03/m/>>

³⁴⁰ BONAMI, Francesco: “Polvo Fino” en *Atlántica: Revista de arte y pensamiento*, n° 19, 1998. pp. 40-43.

Tayou trata a sus pensamientos como objetos que pudieran ser instalados en el espacio, dejando allí su marca; considera que nuestra sola presencia es suficiente para crear una transformación digna de ser recordada. De esta forma, las pisadas que dejamos alrededor del local al abandonar sus instalaciones, encajarían perfectamente con la obsesión del artista por los escombros, por el concepto de senda cultural. Siente la necesidad de reciclar esos momentos perdidos de la vida, lo insignificante, la idea de estar brevemente en un lugar donde nada sucede y que sin embargo vale la pena recordar.³⁴¹

A través de su instalación *Wall Street*, Tayou reflexiona sobre la situación actual de su país, Camerún. En esta obra recrea una calle llena figuras con características africanas, dispuestas ante los anuncios de neón que representarían a las grandes corporaciones extranjeras que actualmente se encuentran en Camerún. Tras el deslumbrante brillo y las sugerentes figuras subyacen profundas cuestiones sobre la responsabilidad del retraso y la degradación del estado de supervivencia de la población en África, o los excesos de la sociedad de consumo.³⁴²



TAYOU, Pascale Marthine. *Wall Street* (2004). Instalación.

Madera, vidrio, neón y objetos desechados.

Marthine Tayou reconoce sus orígenes africanos pero entiende, que al recorrer el mundo, enriquece su propia identidad y le convierte en un ser de identidades múltiples, sin nacionalidades ni fronteras. Es por ello que profundiza cada vez más en todo lo que le rodea, a fin de conocer cuándo llegará el momento en que África pueda liberarse por fin de los estereotipos de la colonización y de la independencia.

³⁴¹ *Ibid.*

³⁴² Más información sobre P. Marthine Tayou en <www.pascalemarthinetayou.com>

Yinka Shonibare, Londres (Reino Unido), 1952. De origen nigeriano. Vive en Londres.

Su doble identidad, al proceder de una familia nigeriana y habiendo nacido en Londres, ha sido una de las motivaciones de su carrera artística. En sus creaciones Shonibare reflexiona sobre la construcción de la identidad, y cómo las relaciones entre mundos diferentes acaban por conformar un sistema de influencia mutua de consecuencias insospechadas.

Gran parte de su trabajo tiene sus raíces en la historia del arte africano, enfrentándose a la relación de la identidad africana contemporánea con las huellas del colonialismo europeo y explorando estos temas con un trasfondo crítico sobre la frivolidad y el exceso de la sociedad occidental.

En su obra *El columpio (después de Fragonard)*, Shonibare se apropia de las imágenes del pintor francés Jean Honoré Fragonard, autor de la obra original “*El columpio*”, realizada en 1766. Shonibare explica que el cuadro refleja la decadencia aristocrática de la época victoriana.



SHONIBARE, Y. *The Swing (after Fragonard)*, 2001.

Shonibare recicla los modelos occidentales reapropiándose de sus formas, pero incorporándoles matices africanos. De esta forma, fusiona identidades, historias y temporalidades diferentes, reinventando nuevos significados y alusiones a las relaciones entre el continente africano y los países colonizadores.

Shonibare expresa en sus instalaciones, el interés por la mezcla de identidades culturales. A menudo, emplea la yuxtaposición de trajes de época pero elaborados con telas de vivos colores típicamente africanos. Estos tejidos son, en realidad, telas decimonónicas elaboradas en Indonesia por los holandeses, y que éstos vendían a mercaderes británicos y éstos, a su vez, a comerciantes africanos. De esta hibridación cultural el artista reformula reflexiones sobre la diversidad cultural, las diferencias raciales y sociales, entre colonizadores y colonizados, todo ello con la finalidad de generar una toma de conciencia sobre cuestiones como la historia, la identidad, la tradición y la modernidad.



SHONIBARE, Y. *Dysfunctional Family*, 1999.

En alusión al uso de estos tejidos estampados con motivos falsamente africanos, Shonibare expresa:

Utilizo elementos con un trasfondo cultural mestizo, me interesan estas complejas hibridaciones que simbolizan la falacia sobre la autenticidad de los distintivos culturales.³⁴³

En la instalación *Space Walk*, Shonibare representó a un hombre y una mujer vestidos con trajes espaciales. Están realizados con fibra de vidrio serigrafiada. Ambos personajes flotan en el espacio retomando de nuevo la alusión a la expansión territorial, la exploración de nuevos mundos por explotar y la colonización potencial.



SHONIBARE, Y. *Space Walk*, 2002.

³⁴³ SPRING, Chris. *op cit.*, p. 294

Antonio Olé, Luanda, (Angola) 1951.

La obra de Antonio Olé es reconocida a nivel internacional, abarcando técnicas y soportes diferentes: pinturas, fotografías, instalaciones y obra filmica. Desde su primera presentación fuera de Angola en el Museo de Arte Afroamericano en Los Ángeles, en 1984, sus obras han estado circulando en el mercado internacional de arte y se ha visto en exposiciones en todo el mundo.

Sus obras multidisciplinarias son testimonios de la historia política, social y económica de Angola de los últimos cincuenta años, en lo que a sus representaciones simbólicas y artísticas se refieren. En ellas ha plasmado su identidad múltiple como artista angoleño, africano y como ciudadano del mundo. Antonio Ole sintió la necesidad de profundizar en el conocimiento de las raíces culturales de su país, y sólo después decidió salir al extranjero a nutrirse de nuevas perspectivas artísticas. En palabras de Adriano Mixinge, historiador, comisario y crítico de arte:

[...] Antonio Ole es un creador que sabe hacer de la estética desgarradora de la pobreza un territorio de lo sublime con una identidad propia, local y global.³⁴⁴

La fascinación de Antonio Olé por los materiales desechados surgió al recorrer los barrios de chabolas de su ciudad natal Luanda. Olé observó como los habitantes de estos suburbios urbanos añadían rutinariamente trozos de plástico de colores o de otros materiales abandonados para la decoración de las paredes de sus casas.

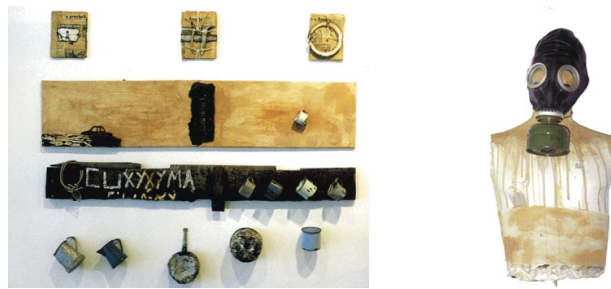
Durante años, António Ole ha fotografiado estos edificios destartados y otras estructuras en ruinas en toda Angola y ha creado instalaciones de gran escala que hacen hincapié en la belleza de los objetos pequeños, el desecho y su integración en nuevas obras.



Fotografía de Antonio Olé.

³⁴⁴ MIXINGE, Adriano, con motivo de la exposición *Memoria y olvido* (Angolana 2013) en la Fundación Carlos de Amberes de Madrid, celebrada en el marco del “Foro para la internacionalización del Arte y la Cultura” para conmemorar el 38º Aniversario de la Independencia de Angola. Del 25 de noviembre al 8 de diciembre de 2013.

En el año 1995, Antonio Olé exhibió la instalación *Margem da Zona Limite* en la Bienal de Johannesburgo (Sudáfrica). Para su realización, Olé llenó una gran habitación con referencias a la historia reciente de su país: fragmentos de mapas de la época colonial, viejos retratos anónimos, utensilios oxidados, trozos de películas, maniqués cubiertos con máscaras antigás, etc. Todo ello configuraba un paisaje simbólico, inquietante con alusiones al pasado colonial, a la guerra civil, a la explosión demográfica, a la miseria en los grandes núcleos urbanos, a los conflictos sociales actuales y sobre todo al futuro incierto al que se asoma una sociedad que, según afirma Antonio Olé, se está yendo a la deriva.³⁴⁵



OLÉ, Antonio. *Margem da Zona Limite*, 1995.

En otra de sus instalaciones *Allegory of Construction II*, Olé ensambló mapas usados de Angola y materiales procedentes de los depósitos de chatarra de Washington, DC, para formar un grupo de "tótems" o torres de escombros que hacían honor al poder creativo, constructivo y estético que reside dentro de las cosas aparentemente inservibles y que pueden redefinir nuevos paisajes.



OLÉ, Antonio. *Allegory of Construction II*, 2009.

³⁴⁵ N'GONÉ: *E oráculo e o coveiro*. Revue Noire n° 29: Angola. París, 1998.

Dilomprizulike. Enugu (Nigeria), 1960.

Este artista nigeriano se formó en la Universidad de Nigeria y en la Universidad de Dundee (Escocia). Él mismo se hace llamar “the junkman”, el chatarrero.³⁴⁶

Su interés por la recuperación de objetos procedentes de los montones de basura (ropa usada, alambres, plásticos, y todo tipo objetos desechados) para la realización de creaciones artísticas deriva de su preocupación por la suciedad y el caos que inundan las grandes ciudades africanas en la actualidad. Sus esculturas, instalaciones y performances se parecen a lo que él explica como "la situación alienada del africano en su propia sociedad". En ellas refleja su preocupación por el consumismo desenfrenado, la degeneración del medio ambiente, el fundamentalismo religioso y la decadencia moral han conducido al hombre africano a una frenética existencia y a un futuro incierto.³⁴⁷



DILOMPRIZULIKE. *Waiting for the bus*, 2003.

Detalle.

Para Dilomprizulike, la recuperación de objetos y materiales procedentes de la basura para su reinención en nuevas formas artísticas tiene un sentido muy especial.

Así lo expresa el propio artista:

Mi estudio adopta el papel de un hospital artístico en el trato a los objetos y materiales de desecho como lo haría un cirujano hábil y con buen humor; me dirijo a los parias, los magullados y maltratados de la batalla, y su inocencia y sus heridas sangrantes me provocan compasión, por lo que los baño, los cobijo y les curo sus rasguños con el mismo toque emocional de una madre.³⁴⁸

³⁴⁶ Para más información sobre Dilomprizulike véase: “The junkman from Africa”, *Henry Moore Institute’s collection of Online Papers and Proceedings*, 2007. <www.henry-moore.org/hmi>.

³⁴⁷ SPRING, Chris, *op. cit.*, p.92

³⁴⁸ *Ibid.*

Texto original:

“My studio is a kind of artistic hospital in which he, as a skilful and humorous surgeon, looks at the outcasts, bruised and battered from the battle-and their innocent, bleeding wounds evoke compassion in me, bathe them, give them a roof, nurse their wounds-rear them with the emotional touch of a mother.”

Georges Adeagbo. Cotonou (Benin), 1942.

En su juventud, Adeagbo consiguió una beca universitaria para estudiar en Francia. Tras unos años en el extranjero, con familia y trabajo en Francia, fue reclamado desde su país de origen, viéndose obligado a separarse de su nueva familia. Su regreso a Benín supuso un profundo trauma que quedó reflejado en sus creaciones artísticas. A partir de este momento, sus obras traducirán sus sentimientos sobre el desplazamiento, el aislamiento y la nostalgia de los suyos.

A partir de los años noventa, sus creaciones comenzaron a ser reconocidas a nivel internacional. En el año 1999 fue invitado a la 47ª Bienal de Venecia y posteriormente ha participado en numerosas exposiciones individuales y colectivas por todo el mundo (Múnich, Berlín, Chicago y Nueva York, entre otras).

En todas sus instalaciones, Adeagbo mezcla cosas de su colección personal y objetos desechados de la zona en la que se lleva a cabo la exposición (libros, revistas, recortes de papel, notas escritas con sus opiniones, reflexiones y recuerdos). Estos objetos invaden paredes y cubren suelos, dando la impresión de un cierto temor al espacio vacío.

Antes de inaugurar una exposición, Adeagbo necesita un tiempo en la zona para recopilar objetos, de manera que sus creaciones siempre son obras efímeras y únicas, creadas para un sólo lugar específico. Sus instalaciones adoptan la forma de altares simbólicos en los que combina y organiza cuidadosamente todos estos materiales cargados de connotaciones históricas y personales. La comisaria francesa Règeine Cuzin se refiere así al carácter efímero de las obras de Adeagbo:

Al día siguiente de haber sido exhibidas, quizás desaparezcan sin dejar rastro, pues lo importante es la emoción que emanan y el simbolismo que transmiten; ni su estética ni su inmortalidad importan.³⁴⁹



ADEAGBO, G. *L'Archéologie*, 1994.



ADEAGBO G.. *Le Socialisme Africain*.

³⁴⁹ CUZINE, Règeine: "Bénin" en *Revue Noire* n° 18, 1995. pp. 10-11.

Fernando Agostinho Mabota (Titos). Mozambique, 1963.

Aparte del dibujo, la pintura y la talla en madera, Titos comenzó a interesarse por los materiales recogidos de las calles como periódicos, bolsas, cuerdas, huesos, cáscaras y sobre todo, trozos de chatarra procedente de los restos de armas utilizadas en la reciente guerra civil de su país. Los horrores de este conflicto le estimularon para comprometerse a transmitir, a través de sus creaciones, mensajes profundos de denuncia contra las injusticias cometidas en ese periodo y así poder contribuir a la reconstrucción del país y a la reconciliación entre sus ciudadanos.³⁵⁰

En la obra *Aviao da nova era*, Titos representó un icono bélico, un avión transformado en pájaro a modo de símbolo de la paz y una metáfora de la dirección a la que desea dirigirse el pueblo mozambiqueño.



TITOS. *Aviao da nova era*, 2004.



Detalle.

Titos se considera un artista anti-sistema, aunque va más allá al afirmar que está contra todos los sistemas. Quizás es por eso, que selecciona para sus obras materiales recogidos de los montones de basura.

Para Titos hablar de la belleza no tiene sentido. Según su criterio la belleza no existe en nuestro mundo. Es suficiente con mirar alrededor. Con cuerdas, trapos y plásticos sucios recrea un mundo apocalíptico en el que, al menos, uno se siente en casa.³⁵¹

³⁵⁰ Para más información sobre Titos Mabota, véase: ALTACAMPO, Juan M.: *Titos Mabota, (Les carnets de la création : Mozambique)*, Montreal: Éd. de l'Oeil, 2005.

³⁵¹ “Moçambique” en *Revue Noire* n° 15, 1995-1995. p. 18.

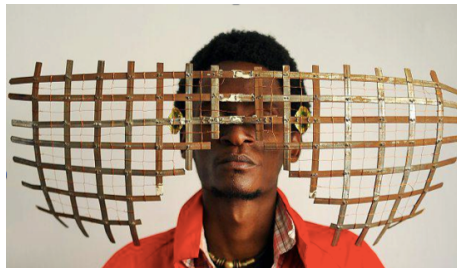
Texto original:

“Beauty, as far as he is concerned, does not exist. Beauty has no place in our world. All you have to do is look around. With his ropes, his dirt, he recreates an apocalyptic world in which he at least feels at home”.

Cyrus Kabiru. Nairobi (Kenia), 1985.

Este joven artista autodidacta uno de los representantes de la nueva generación de artistas plásticos africanos. La mayoría de sus trabajos son representaciones humorísticas de la vida contemporánea en su país.

Kabiru es especialmente conocido por sus gafas artísticas realizadas con materiales reciclados. Sus obras se sitúan entre la moda, el arte, el diseño y el espectáculo, además de captar la sensibilidad y la actitud de una generación de jóvenes de Nairobi.³⁵²



Diseño presentado por Kabiru en la exposición *C-Stunner*, Galería Frank Pictures, Michigan (EEUU).
Del 1 al 9 de Marzo de 2013.

Cyrus colabora con la organización solidaria *Kuona Trust* en las comunidades rurales de Kenia, enseñando a la gente a trabajar con materiales reciclados. Además participa en programas de formación donde se realizan talleres donde la gente pueda experimentar la creatividad reutilizando materiales de desecho, a la vez que aprenden a concienciarse sobre la importancia en la preservación del medioambiente.



KABIRU, Cyrus Escultura de metal, botellas y chapas. 40cmx20cmx20cm.

Este artista ha demostrado que la imaginación es un arma sin límites que traspasa las fronteras del arte. Su trabajo forma parte de un nuevo movimiento de arte innovador que se basa en el compromiso comunitario mediante el uso de materiales que forman parte de la cotidianeidad.

³⁵² Para más información sobre Cyrus Kabiru, véase la entrevista realizada por Neeraj Kamdar en:

< <http://extrimaginary.com/2010/01/25/interview-with-cyrus-kabiru-visual-artist-from-nairobi-kenya/> >[consulta 10-5-2015]

VI. Transformación de armas en obras de arte.

Pocos son los países africanos que no han tenido conflictos bélicos después de su independencia. La instauración de políticas dictatoriales condujo a muchos países africanos hacia la ruina, la inestabilidad económica y la desatención de la población.

En el caso de Mozambique, tras dieciséis años de Guerra Civil, el país quedó arrasado por la destrucción y la miseria. Una guerra espantosa que dejó miles de muertos y de refugiados. Este conflicto dejó también un testimonio mortal con casi un millón de minas antipersonas diseminadas por los campos, convirtiéndolos en terrenos imposibles de cultivar. Además, quedó una gran cantidad de armas pequeñas en manos de la población, tanto en zonas rurales, como en las ciudades más grandes.



SANTIMANO, Sergio. *Military desestabilization*, 1987. Fotografía.

Tras los acuerdos de Paz firmados en 1992, fue necesario “sensibilizar” a los ciudadanos devolviendo las armas que tenían en su poder. En este contexto, gracias a la iniciativa del Arzobispo *Dinis Sengulane*, de la Diócesis de los Limbombos (Maputo) y del Christian Council de Mozambique, se creó oficialmente el proyecto TAE, *Transformação de Armas em Enxadas* (Transformación de Armas en Azadas).

Este proyecto no gubernamental se pudo poner en marcha en el año 1995 con el objetivo de establecer una cultura de pacificación y dar apoyo a una transición postbélica pacífica en Mozambique. Para llevarlo a cabo se planteó la entrega de artefactos de guerra por parte de los civiles a cambio de instrumentos de producción agrícola o utensilios de trabajo que quedaron simbolizados con la imagen de una azada.

En el proyecto TAE participaron catorce artistas locales pertenecientes al colectivo artístico Núcleo de Arte.³⁵³ Algunos de ellos fueron Cristobal Estevao Canhavato, *Kester*, Hilario Nnatugueja, Fiel do Santos y Adelino Serafin Mate. Además se invitó a artistas que trabajaban con desechos bélicos procedentes de otros países del mundo (Sudáfrica, Nigeria, Namibia, T. Mauricio, Francia, Uganda, etiopía, Burundi, Madagascar, Serbia y Djibuti).

En primer lugar, los organizadores del proyecto promovieron la colaboración de la población civil para que, al entregar sus armas, recibieran a cambio herramientas, utensilios para las tareas agrícolas, tractores, bicicletas, máquinas de coser o materiales para mejorar sus viviendas y talleres. De esta manera se fortaleció la reconciliación, la democracia y la concienciación sobre la importancia de consolidar una paz duradera en el país. La siguiente fase del proyecto consistió en desactivar y desmontar ametralladoras, lanzagranadas, pistolas, *bazookas*, fusiles y todo tipo de armas, dejándolas listas para ser la materia prima de las esculturas que realizarían los artistas implicados en el proyecto.

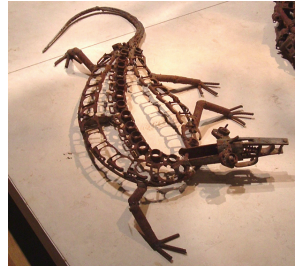
Este proyecto llegó a expandirse por todo el territorio de Mozambique con el único objetivo de mantener la paz. Tras unos años de transición hacia la democracia, este país se encuentra en una situación de estabilidad política y económica. Hoy, la paz es una realidad consolidada, gracias a contribuciones como el proyecto TAE, que a su vez ha promovido otra forma de hacer arte a través del uso de artefactos de guerra.

Una de las esculturas realizadas a partir de restos de armas fue *Tree of life*, de 3 metros de altura, representando a un inmenso árbol realizado enteramente con restos de armamento bélico: piezas de pistolas, lanzagranadas, Ak-47 y balas, entre otros.



Kester, Hilario Nhatugueja, Fiel dos Santos y Adelino Serafim Maté. *Tree of life*. 300 cm.
Fotografía de Christian Aid / David Rose publicada en <<http://www.britishmuseum.org/>>

³⁵³ Para más información sobre el Núcleo de Arte, véase: <<http://www.africaserver.nl/nucleo/eng/>>



Esculturas de animales situados en la base de *Tree of life*.³⁵⁴

Londres: *British Museum*.

Cristoval Estevo Canhavato, (Kester). Zavala (Mozambique), 1966

Kester es uno de los artistas que participaron en el proyecto *Transformação de Armas em Enxadas*.

Una de sus obras más conocidas es *Throne of Weapons*, representando un trono realizado con restos de armas utilizadas durante la guerra civil en Mozambique.

Con esta escultura, su autor pretendió transmitir un mensaje que sirviera de recordatorio de la dolorosa experiencia de la guerra civil, y a su vez, convertirse en un símbolo de esperanza. Ninguna de las armas utilizadas para esta obra fue fabricada en África y, ni mucho menos, en Mozambique. La mayoría de ellas provenían de Corea, Polonia, la antigua Unión Soviética, la ex Checoslovaquia o Portugal; éstos son tan solo algunos de los muchos países del mundo involucrados en el comercio internacional de armas.

A través de este trono, ha sido posible remover conciencias y reflexionar sobre los graves problemas que ocasiona el comercio internacional de armas, los conflictos bélicos movidos por intereses económicos y políticos y los miles de seres inocentes que sufren por ello en todo el mundo.



KESTER, *Trono de Armas*, 2001. Restos de Armas. Londres: *British Museum*.

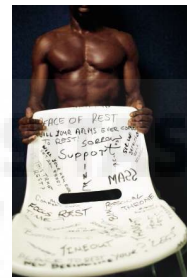
³⁵⁴ Para más información sobre la obra *Tree o Life*, véase: FONSECA, M^a Emila: *Touching Art: The Poetics and the Politics of Exhibiting the Tree of Life*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2011.

El *Trono de Armas* fue adquirido por el Museo Británico en el año 2002. Desde ese momento, se ha pretendido hacer llegar su difusión a la más amplia audiencia posible. De esta forma, se ha demostrado el papel dinámico que los museos pueden desempeñar en la sociedad contemporánea, actuando como un catalizador para el debate internacional y su vinculación a la comprensión de las problemáticas sociales en todo el mundo. Gracias a la cooperación de personas y organizaciones, el *Trono de Armas* ha seguido una trayectoria alrededor de todo el Reino Unido, recorriendo escuelas, centros sociales, convenciones de jóvenes, catequesis, centros comunitarios, conciertos de música, prisiones, museos, etc.³⁵⁵

En la mayoría de estos lugares, esta escultura no sólo ha sido exhibida, sino que también se ha convertido en el foco de eventos, talleres y debates sobre temas tan relevantes como el comercio internacional de armas, la delincuencia armada, el desarrollo sostenible y el poder transformador de la sociedad a través del arte.



Actividades escolares en Whitefield, *Fishpons Community School*, Bristol.



Portada de un CD recopilatorio de actividades y reflexiones de los presos de Pentonville en torno al *Trono de Armas*.

Para terminar con las referencias a la obra *Trono de Armas*, recogemos las palabras de su autor, Kester, al comentar lo gratificante que fue el poder observar las caras de los niños contemplando su escultura, convertida en un vehículo para la paz:

En su parte superior, se puede ver una cara sonriente, y hay otro rostro sonriente tras la culata de un rifle, y están sonriéndose el uno al otro como si se dijeran: "Ahora somos libres - no habrá conflictos entre nosotros nunca más".³⁵⁶

³⁵⁵ Del 9 de Febrero de 2005 hasta el 25 de Octubre de 2006, el *Trono de Armas* fue objeto numerosas actividades educativas en museos, colegios y cárceles entre otras instituciones. Para más información sobre este tour véase: <British Museum.org/PDF/throne.pdf. pp.11-28>.[consulta 1-5-2015]

³⁵⁶ *Ibid.*,p.26.

Texto original: "At the top you can see a smiling face, and there is another smiling face on the other rifle butt, and they are smiling at each other as if to say "Now we are free – there's no conflict between us anymore"

Gonzalo Mabunda, Maputo (Mozambique), 1975.

Este joven artista, miembro del colectivo artístico Núcleo de Arte y participante en el proyecto *Transformación de armas en obras de Arte*, también utiliza desechos de material bélico, todos ellos de gran impacto en la memoria colectiva de la población mozambiqueña tras el horror de la guerra civil. De esta forma lo expresa Mabunda:

El odio y el miedo vinculados a la guerra, la violencia, la falta de higiene y de condiciones sanitarias, quedan en la mente de la población después de una guerra. Es a través de la destrucción de las armas, como se expresa el rechazo a estos males así como la voluntad de cambiar el destino hacia al Paz.³⁵⁷

Mabunda recuerda la época de la guerra civil y todavía guarda en su memoria las noticias que circulaban en aquel momento:

Ataques, muertes, con la firma del Acuerdo General de Paz, el 4 de octubre de 1992, afirmamos que ‘estamos en paz’, sin embargo, no había ninguna seguridad en la época, pues circulaba el miedo del retorno a la guerra. Pasaron los años y hoy en día celebramos el aniversario de ese acuerdo. Resulta positivo, por eso creo que los mozambiqueños deben preservar esa paz pero deben estar atentos a los que quieren manipular esa paz.³⁵⁸

Como fuente de inspiración para sus obras, Mabunda recurre a temas que le preocupan como la disparidad en la distribución de la riqueza o la problemática ante la inestabilidad que genera la compra y venta de armas para ser utilizadas en el continente africano. Según el artista: “ Las armas no solucionan los conflictos y ni mucho menos contribuyen a la resolución de ningún problema”.



MABUNDA, Gonçalo. *The African Throne*. 134 x 100 x 60 cm.

Su principal motivación es poder vincular mensajes de paz a sus creaciones artísticas y además, profundizar en las causas de los problemas actuales del mundo.

³⁵⁷ PACAMUTONDO, Ouri Pota: “El arte que nace de la guerra” en *Afribuku, Revista de cultura africana contemporánea*, 22 de Mayo de 2013. < <http://www.afribuku.com/goncalo-mabunda-arte/>>

³⁵⁸ *Ibid.*

Mabunda opina que la crisis actual es algo ficticio, pues en realidad, la crisis verdadera es la de aquellos que sufren la pobreza, los que nada tienen, mientras que los responsables de la crisis se siguen enriqueciendo a su costa.³⁵⁹

En el proceso de búsqueda de nuevos lenguajes, Mabunda explora lo más íntimo del ser humano. Así lo expresa en relación a sus esculturas con formas similares a máscaras africanas:

En las máscaras que estoy creando intento representar el interior del ser humano, sus mentiras. Podemos enfrentarnos a una cara muy bonita, riéndose con su traje, pero en el fondo se trata de meros espejismos. Las máscaras en África representan muchos aspectos diferentes. Estas máscaras son el interior de cada uno, la representación facial que puede o no ser real.³⁶⁰



MABUNDA, Gonçalo.

Fotografías publicadas en el artículo “Artist creates objects of beauty from instruments of death” de Tim Hume para CNN, 22 de Marzo de 2012.³⁶¹

Gonçalo Mabunda ha participado en numerosas exposiciones tanto individuales como colectivas en numerosos del mundo: Uruguay, Canadá, Sudáfrica, Estados Unidos, Francia, España, Holanda, Japón, Portugal, Madagascar, Marruecos, Etiopía, Tanzania, Namibia, Yibuti e Islas Mauricio, entre otros.

También ha sido galardonado con varios premios por su meritoria trayectoria artística (Premio al mejor artista mozambiqueño en la Gala TVZINE (2006), Premio especial de Cultura en Milán, (Italia) en 2010) y parte de sus obras han sido adquiridas por importantes colecciones de arte a nivel internacional.

³⁵⁹ *Ibid.*

³⁶⁰ *Ibid.*

³⁶¹ <<http://edition.cnn.com/2012/03/22/world/africa/goncalo-mabunda-mozambique-artist-inside-africa/>>

Fiel dos Santos. 1972, Mozambique.

Este artista, vivió el dolor de la guerra civil de Mozambique muy de cerca, puesto que su hermano fue secuestrado durante seis años. Ha sido uno de los participantes en el proyecto *Transformación de armas en obras de Arte*.

A través de sus obras, Do Santos quiere contribuir a crear una sociedad mejor.

En palabras del artista:

[...] Mi objetivo es comunicar que es posible crear una civilización de paz, y vivir en un mundo sin guerras.[...] El material con que he trabajado aquí habla por sí mismo. Así que, he convertido armas en pájaros, en flores y en animales. Trato de introducir temas que hacen que la gente piense sobre la paz y no en la guerra.³⁶²



DOS SANTOS, F. *Mother*, 2011.



DOS SANTOS F. *The bird that wants to survive*, 2000.

Fiel do Santos ha participado en numerosas exposiciones por todo el mundo, como la Bienal de Johannesburgo (Sudáfrica) en 1998 y *Triennial of Sculpture*, Osaka (Japón) en 1995, entre otras. También ha sido galardonado por el Ministerio de Cultura de Mozambique en 1996 y recibió el premio *Alberto Chissano* al mejor escultor en el año 2006.³⁶³

³⁶² Entrevista realizada a Fiel dos Santos por Matt Cunningham, 9 February, 2005.

...<<http://www.africafocus.org/docs05/moz0504.php>>

Texto original:

[...] My objective is to communicate how it is possible to create a civilisation for peace, and that it is possible to live in a world without war.[...] The material I have worked with here speaks for itself I try to make it say something different. So I have turned them into birds, flowers and animals. Step by step, I try to introduce themes that make people think about peace and not about war.

³⁶³ Para más información sobre Fiel dos Santos, véase: ROLLETA, Paloma: *Fiel Dos Santos, Sculpteur*. Edit. de l'Oeil, 2008.

Todos los artistas mencionados anteriormente pertenecen a la asociación Núcleo de Arte de Mozambique. Esta institución se formó durante las décadas de 1920 y 1930, con la finalidad de promover el desarrollo artístico y cultural del país. En un principio aglutinó actividades relacionadas con diferentes disciplinas: arquitectura, decoración, música, teatro, coreografía, literatura, arte y etnografía indígena. A lo largo de su trayectoria, su base ideológica ha ido cambiando acorde con los acontecimientos políticos, sociales y culturales que han tenido lugar en Mozambique, desde el periodo colonial hasta la actualidad. Actualmente, los artistas del Núcleo de Arte participan en exposiciones, talleres y actividades educativas que intentan promover la formación, el desarrollo, el intercambio y la difusión del arte de Mozambique. A través de estas actividades, se favorece el aprendizaje, el intercambio y la cohesión social.



ROSA DA SILVA, Fernando. *Motocicleta*. PATEGUANA, Humberto. *O caçador*.³⁶⁴

Uno de sus principales objetivos de las creaciones de los artistas que reutilizan armas para transformarlas en obras de arte, es promover una reflexión profunda sobre la cultura de las armas y la violencia, además de sensibilizar sobre el uso del arte como instrumento alternativo para reconstruir el entorno psicosocial.

³⁶⁴ Fotografías de la exposición virtual *Arms into Art* del Núcleo de Arte. <<http://www.africaserver.nl/nucleo/eng/>>

Mediante la creatividad y el trabajo artístico, las armas, en este caso, pueden ser transformadas en objetos completamente diferentes a la naturaleza inicial con que fueron creados y ayudar a difundir valores y percepciones sobre la cultura de la paz, del respeto a la vida y la práctica de la no-violencia, promoviendo el diálogo, el respeto por los derechos humanos y el compromiso con la resolución pacífica de los conflictos.

El profesor estadounidense J.P Lederach, experto en temas sobre la reconstrucción de la paz y la reconciliación, resume en esta frase la esencia del trabajo de los artistas que transforman elementos de destrucción en creaciones artísticas e incorporan una nueva dimensión ética en sus obras:

A través de la creatividad y de la imaginación, el artista que alumbró algo nuevo, nos propone nuevos caminos e ideas sobre cómo conocemos nuestro mundo, por y para qué estamos en él, y lo más importante, qué es posible hacer de ahora en adelante. Trascender la violencia requiere imaginación, lo que se traduce en actos creativos.³⁶⁵

A través de la presentación de las obras de artistas que reutilizan materiales, identificamos un mismo trasfondo de compromiso con el pasado, el presente y el futuro del continente africano, y una invitación a la reflexión sobre los problemas actuales de la sociedad africana. El resultado de la orquestación de materiales reciclados y técnicas de ensamblaje o instalaciones, trasciende las cualidades puramente formales e incorpora complejas imbricaciones con la economía, la política, la cultura y el medioambiente.

El científico y ensayista Akn Reddy dice al respecto:

Raspa la superficie de cualquier objeto descartado y encontrarás los valores y ansiedades de la sociedad para la que fue creado, ya que todos los objetos- como el material genético- llevan implícito el código de la sociedad que los concibió.³⁶⁶

Estamos de acuerdo con estas reflexiones sobre el potencial creativo de los residuos, que tras ser marginados por la sociedad, recobran una nueva vitalidad en manos de estos artistas y penetran en el contexto actual cargados de materialidad, memoria y nuevos significados.

³⁶⁵ LEDERACH, J.P: *La imaginación moral*, Bogotá: Edit. Norma, 2007.

³⁶⁶ REDDY, Akan, citado en el estudio “Los jóvenes y el desarrollo: Cuando los desechos significan desarrollo”. Glyn Roberts, 1994.

Organización de las Naciones Unidas para la educación, la ciencia y el desarrollo.

<<http://unesdoc.unesco.org/images/0009/000986/098659Sb.pdf>>

En relación a este tema, el año 2014, se publicó un interesante trabajo de investigación titulado *Weapons and Refuse as Media: The potent politics of recycling in Contemporary Mozambican Urban Arts* sobre el Arte Contemporáneo de Mozambique, concretamente sobre las creaciones realizadas a partir del reciclaje de materiales de desecho. Su autora, Amy Schwartzott, analiza el nexo existente entre las obras de arte realizadas a partir de residuos y el contexto social, económico, cultural y político en el que se producen. En esta tesis se profundiza en las causas que han motivado a estos artistas a convertir el desecho en materia prima de sus creaciones. Además, se analiza la trascendencia de proyectos solidarios como *Transformação de Armas em Enxadas*, sobre la población en el periodo postbélico. Finalmente, se ofrece información detallada sobre los artistas a través de entrevistas personales en las que expresaron sus motivaciones artísticas, el tipo de materiales utilizados y los procesos de creación.³⁶⁷

Añadiremos para terminar, una afirmación del comisario y crítico de arte cubano Eugenio Valdés Figueroa, que pudiera servir como una excelente síntesis de todo lo expuesto en este capítulo dedicado al *Recycled-Art* :

El desecho pasa a ser una evidencia de la modernidad, para ser usado como materia prima y reactualizar los contenidos de la tradición artística local, así como un medio de renovación y crítica, que introduce por sí mismo, por su materialidad, nuevos lenguajes y nuevos códigos de representación.³⁶⁸

Reconocemos el inmenso potencial de los desechos en manos de estos creadores, que al reciclar objetos procedentes de la sociedad moderna y vincularlos a su tradición local, se apropian de ellos, los transforman y los reinsertan en el contexto cultural africano, como obras de arte o bien, como realidades materiales productivas.

³⁶⁷ SCHWARTZOTT, Amy: *Weapons and Refuse as Media: The potent politics of recycling in Contemporary Mozambican Urban Arts*. Universidad de Florida, 2014.

³⁶⁸ VÁZQUEZ FIGUEROA, E. *op.cit.*, p.33.

VII. Proyectos educativos relacionados con la reutilización de los desechos.

Al comienzo de este anexo, comentamos la importancia del reciclaje en la mayoría de las comunidades africanas, donde nada o casi nada es desaprovechado. También expusimos algunos ejemplos de originales objetos de uso cotidiano realizados a partir de restos de neumáticos, latas vacías, trozos de cañerías, alambres, bicicletas, lámparas viejas y una infinidad de residuos en apariencia, sin valor.

Así mismo, hemos constatado que el potencial de regeneración de estos objetos es valiosísimo: por un lado generan puestos de trabajo que proporcionan a millones de personas el sustento necesario para sobrevivir cada día y por otro lado, surgen ideas sobre el aprovechamiento de los residuos, promoviendo la protección del medioambiente. Además, incentivan nuevos sistemas de valores que contribuyen a un cambio de mentalidad sobre el consumo responsable y sostenible.

Ante la inmensa relevancia de las actividades que surgen en torno a la reutilización de materiales procedentes de los desechos, nos surge la necesidad de implicarnos en la divulgación del conocimiento sobre el potencial del reciclaje, ya que esta actividad genera avances positivos en todos los ámbitos: social, cultural, medioambiental y económico.

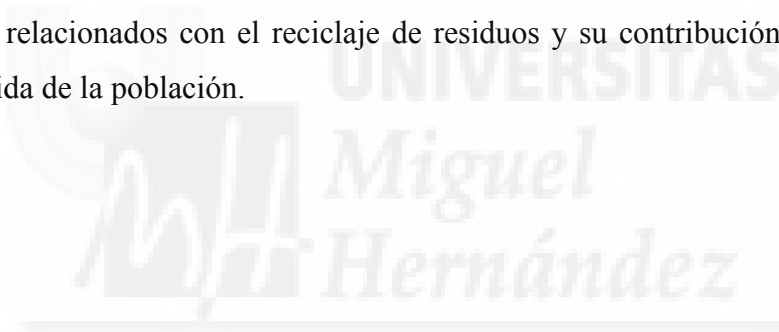
Desde el campo de la educación y la cultura, en algunos países africanos se han llevado a cabo proyectos destinados a toda la población, pero especialmente a niños, jóvenes y sectores desfavorecidos. La finalidad de estas iniciativas, además de incentivar una concienciación sobre la importancia del reciclaje de materiales de desecho a nivel social, medioambiental y artístico, es también crear una vía de regeneración social, mejorando la convivencia, la formación y el empleo.

Observamos como en África, a pesar de las desigualdades y la vulnerabilidad frente a los poderes establecidos, existe mucha gente dispuesta a apostar, sin ánimo de lucro, por una mejoría de las condiciones de vida de la población. Estos colectivos de hombres y mujeres colaboran en la expansión de estos sistemas formativos en todo el continente y juegan un relevante papel en la integración de los sectores de población más vulnerables.

En el año 2008, fue publicado el libro *The Art of Recycling in Kenia* de Della Rosa. En él, su autora ofrece una interesante descripción sobre el reciclaje artístico en Kenia, deteniéndose en el análisis del contexto africano en el que se producen y aprovechan los desechos. Della Rosa aporta una interesantísima información sobre las actividades solidarias desempeñadas por asociaciones, colectivos y centros de formación en Kenia, relacionados con la transformación de los desechos, y que desempeñan un relevante papel en la inserción social de niños, jóvenes y en general personas que viven en la marginalidad. Este libro ofrece una oportunidad para reflexionar sobre las consecuencias de las acciones de los seres humanos: la degradación del medioambiente, las desigualdades sociales y las injusticias que se extienden por todo el planeta. Pero también demuestra que aún existen muchas personas dispuestas a trabajar por un cambio de valores que ayuden a mejorar las condiciones de vida de los sectores más desfavorecidos de la sociedad actual.

369

Expondremos a continuación ejemplos de colectivos que llevan a cabo proyectos solidarios en países africanos, relacionados con el reciclaje de residuos y su contribución en la mejora de las condiciones de vida de la población.

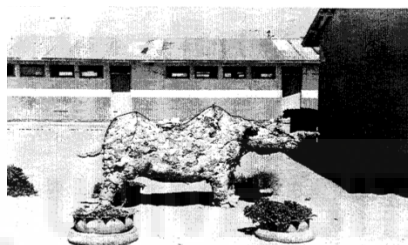


³⁶⁹ DELLA ROSA, Annelise: *The Art of Recycling in Kenia*. Ediz. CHARTA, Milán (Italia), 2008.

Centro *Gecco* para el Medio Ambiente. Namibia.

Este colectivo colabora con los colegios locales, llevando a cabo una tarea de recolección de restos de chatarras y pedazos de todo tipo de objetos rescatados de los vertederos, para transformarlos posteriormente en creaciones artísticas.

Para crear los armazones de las esculturas, primero ensamblan trozos de metal y madera desechados. Después, cubren la estructura central con sucesivas capas de pasta de papel procedente de restos de cartón y papel de las empresas locales. Las escultura son decoradas por los niños que adhieren, a modo de *collage*, todo tipo de materiales coloreados y con diferentes texturas (trozos de vidrio, plásticos, conchas, etc.). Para terminar, se organizan concursos para premiar a los mejores proyectos, implicando no sólo la comunidad educativa, sino también la población local y las autoridades.



Rinoceronte de papel realizado por los niños de que participaron en el Programa *Gecco* en Swakopmund, (Namibia).

***Eza Possibles*.** Kinshasa (República Democrática del Congo).

En Agosto de 2003, el colectivo artístico *Eza Possibles*, realizó un proyecto urbano consistente en la recuperación de la chatarra de los automóviles que inundan las calles de Kinshasa (RDC) y su transformación en obras de arte.

Con este evento, se consiguió sensibilizar a la población sobre la importancia del reciclaje y del buen mantenimiento de los espacios públicos, además de servir de base para la formación de grupos artísticos integrados por jóvenes artistas congolese implicados en las mejoras sociales de su país.



Kinshasa Wenze, Wenze. Academia de Bellas Artes de Kinshasa, 2003.

Courant de Femmes. Benín.

Este colectivo fue fundado en 2003, contando con la ayuda financiera de la asociación *ENSAE Solidaire* que trabaja para fomentar el desarrollo y la solidaridad. Su principal objetivo es la promoción de actividades de formación que ayuden a las mujeres africanas a mejorar sus condiciones de vida. Las mujeres africanas han demostrado en muchas ocasiones fiabilidad y sentido de la responsabilidad familiar, social y económica, actuando como motor de desarrollo en el África Subsahariana. Pero sus logros, sólo son posibles si gozan de derechos y libertades. A menudo las limitaciones socio-culturales y la falta de recursos económicos, impiden su formación y la adquisición de independencia económica. Por eso, asociaciones como *Courant de Femmes*, realizan un importante papel movilizándose para defender los derechos de las mujeres africanas y ayudarlas a acceder a nuevos horizontes de formación y empleo.

Uno de los proyectos llevados a cabo por esta asociación ha sido la recogida de miles de bolsas y residuos plásticos que inundan las calles de Porto Novo. A partir de estos restos, las mujeres han confeccionado bolsos, manteles, muñecos y todo tipo de objetos de uso cotidiano. Además, en los colegios se está entrenando a los maestros y maestras para que puedan educar a los niños en la cultura del reciclaje, evitando así la suciedad y el deterioro del medioambiente.



Mujeres de la Asociación *Promopop à Thiaroye*, Dakar (Senegal).



Cartel para la campaña de sensibilización y promoción del respeto y la defensa de los derechos la mujer en África. < <https://www.fidh.org/IMG/pdf/dpfemafrik.pdf>>

Centro *Dagoretti*. Nairobi (Kenia).

El Centro *Dagoretti* fue creado en el año 2001 para proteger y dar formación a niños y jóvenes de las áreas marginales de Nairobi. En estos barrios, miles de personas viven en condiciones de extrema pobreza; *Dagoretti* es uno de ellos. En *Dagoretti* la mayor parte de la población está formada por jóvenes y niños con dificultades para acceder a la escolarización. La mayoría de ellos son huérfanos o niños que han sido abandonados por sus familias, en ocasiones son portadores de graves enfermedades como el SIDA. Viven en las calles, donde las situaciones de violencia, la delincuencia y el consumo de drogas está a la orden del día. Su única forma de sobrevivir es buscando en los vertederos de basura algo para comer y cualquier cosa que pueda ser reciclada para obtener un beneficio con su venta.

Con las iniciativas llevadas a cabo por el Centro *Dagoretti* se trata de integrar a los niños de la calle en la comunidad, a través de la educación y el arte. Se organizan talleres de teatro, experiencias musicales y trabajos artísticos a partir de materiales de desecho en los que colaboran como voluntarios trabajadores sociales, cooperativas de mujeres y asesores locales.

Desde que los niños y jóvenes de *Dagoretti* desarrollan sus habilidades y adquieren autoconfianza en sí mismos, los problemas de inadaptación y abandono se han reducido considerablemente.

Uno de los proyectos en los que ha colaborado el Centro *Dagoretti* ha sido el taller musical *Juakali Drummer*, llevado a cabo en el año 2006. Las actividades consistieron en la creación de instrumentos musicales a partir de materiales reutilizados, el aprendizaje musical de ritmos tradicionales africanos reinventados con los originales sonidos de los nuevos instrumentos y la participación en conciertos. A través de estos talleres se consiguió concienciar a los participantes en la importancia del reciclaje y su potencial artístico, así como fomentar la interacción y el intercambio entre jóvenes locales y extranjeros.



Participantes en el proyecto Juakaly Drummers. Fotografía de Priscila Benedetti.

< http://www.dulcimerfondation.org/extra/broch_DEF_en_s.pdf>

Cooperativa *Uniqeco*. Kiwaku, (Kenia).

Esta cooperativa, en colaboración con la organización World Wildlife Fund ³⁷⁰ (WWF), ha llevado a un proyecto en el que las mujeres de la isla de Kiwaku, al norte de Kenia, aprovechan los residuos acumulados en las costas. Esta isla recibe fuertes mareas del Océano Índico, que arrastran toneladas de residuos plásticos procedentes de cualquier parte del mundo, lo que amenaza el equilibrio medioambiental de la zona.

No es raro encontrar en las playas de Kiwaku tortugas asfixiadas por plásticos que estrangulan sus cuellos y extremidades o arrecifes de coral amordazados por plásticos que los ahogan y parten en pedazos. También la actividad pesquera de la zona se está viendo perjudicada puesto que el mar está cada vez más contaminado y progresivamente van desapareciendo las especies que lo habitan. En la orilla de las playas se acumulan montones de chanclas, botellas e infinidad de residuos plásticos que advierten del desastre ecológico que allí se está produciendo.

El proyecto consistió primeramente en la recogida de todos los residuos posibles de las playas, seleccionándolos por sus texturas, colores y materiales. Posteriormente las mujeres de la zona comenzaron a crear, con estos restos rescatados del mar, originales diseños de manteles, bolsos, marcos, juguetes, cortinas y adornos de bisutería, entre muchos otros.³⁷¹

Estos nuevos artículos se han hecho populares entre turistas y comerciantes que los venden tanto a nivel local como para su exportación. Este proyecto ha generado nuevos puestos de trabajo contribuyendo a la mejora las condiciones de vida de muchas familias. Por otro lado la salud del océano y de las especies que lo habitan ha mejorado considerablemente; tanto es así, que los pescadores locales han podido retornar al mar para surtir de pescado saludable a sus familias y a los mercados locales.



Animales de vivos colores realizado en *Uniqeco* con restos de residuos plásticos.

³⁷⁰ WWF <<http://wwwf.panda.org/>>

³⁷¹ Más información en DELLA ROSA, Annelise: *op.cit.*, pp. 87-97.

Kitengela Hot Glass, Nairobi (Kenia).

Este centro dedicado al reciclaje de vidrios rotos para su transformación en producciones artísticas fue creado en los años noventa por Anselm Croze, (Cumbria, Inglaterra). Su padre fue un zoólogo apasionado por naturaleza africana y su madre se especializó en el arte de las vidrieras.

En un principio, esta pequeña empresa surgió del interés por ayudar a los jóvenes de la zona, aportándoles formación en la técnica del soplado y reciclaje del vidrio. Actualmente *Kitengela Hot Glass*, cuenta con una plantilla de 35 trabajadores locales que gozan de condiciones de trabajo dignas, salarios justos, atención médica y educación para sus familias.

Esta empresa familiar también apoya a las escuelas de su comunidad, proporcionándoles pupitres, sillas, libros y suministro de agua, electricidad y sanitarios, reparación de caminos de acceso, recogidas de basuras y plantación de árboles.³⁷²



Esculturas realizadas en *Kitengela* con trozos de vidrio, taponos y restos de hierro.

Además de estas actividades, el centro *Kitengela* colabora en la organización de Campamentos de Arte en colaboración con organizaciones dedicadas a la promoción de la educación de niños y jóvenes a través de talleres relacionados con el reciclaje, la música y el deporte.³⁷³



Art Camp. Verano 2012. Organizado por *One Bead* en colaboración con el centro *Kitengela*. Las fotografías expuestas en esta sección forman parte del libro *The Art of Recycling in Kenia* de Annelise Della Rosa, incluido en la bibliografía de esta tesis.

³⁷² *Ibid.* pp. 75-85.

³⁷³ <<http://www.onebead.org>>

En Malindi, ciudad de Kenia volcada al Océano Indico, ha surgido una asociación de mujeres implicadas en la obtención de fondos para ayudar a los niños huérfanos de familias con SIDA. Gracias al apoyo de la organización *HIV Proyect* se reutilizan bolsas de plástico usadas, carcasas de cintas de vídeo y todo tipo de residuos plásticos. Con estos materiales de desecho crean manteles, mochilas, sombreros, alfombras y artículos decorativos. Estas mujeres se han implicado activamente en la mejora de los graves problemas que afectan a su comunidad, convirtiendo productos sin valor en otros de gran originalidad y aceptación comercial, con los que obtienen beneficios que revierten en la educación y acogida de niños desprotegidos.³⁷⁴

The Challenge Bags. Kikuyu (Kenia).

Este proyecto tiene como objetivo formar a niños y jóvenes en la técnica del reciclaje de periódicos y revistas. Con el apoyo de la ONG *Kenya Aid*, se organizan talleres destinados a niños de la calle para que aprendan a confeccionar bolsos para la compra, cajas decoradas, tarjetas de felicitación y otros artículos de decoración. Los beneficios de la venta de estos productos ayudan a la acogida y educación de estos niños desprotegidos.³⁷⁵

AKK (Afrika Arts Kollektive). Uganda.

Esta organización artística multidisciplinar, con el apoyo del Instituto HIVOS,³⁷⁶ organiza talleres y eventos artísticos en países africanos con el objetivo de demostrar que el arte puede ser una vía para superar las desigualdades en los suburbios urbanos de África.

Entre los graves problemas a los que se enfrentan las grandes urbes en África está la gestión de sus residuos. En los asentamientos marginales, no existen las mínimas condiciones de higiene y la basura se acumula por todas partes. La asociación AKKA da soporte a iniciativas que aporten ideas para hacer frente a estos problemas sociales a través de trabajos colaborativos.

³⁷⁴ Para más información sobre *HIV Proyect*, véase: <<http://thehivstoryproject.org/>>

³⁷⁵ *Ibid.*, p.107

³⁷⁶ HIVOS, programas de ayuda sobre derechos humanos, <http://www.hivos.org/>

Uno de los proyectos de conservación medioambiental organizado por AKKA ha sido *Garbage Collectors* (Recolectores de basura) que bajo el lema “*Don't Trash it! Art It! Function it!*” reunió en el año 2014, a varios artistas visuales para la creación de obras conjuntas, a fin de sensibilizar a la comunidad sobre la importancia del reciclaje de residuos.

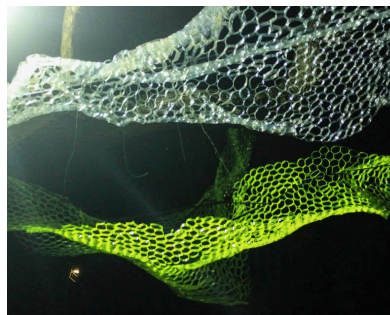


Escultura realizada por Xenson, uno de los componentes del proyecto *Garbache Collector*.

Los artistas participantes Ronex, Hellen Nabukenya, Xenson, Sandra Suubi y Bruno Ruganzu, junto con estudiantes y voluntarios, han trabajado durante meses en la recogida de residuos en varios puntos de Kampala, para posteriormente crear obras en distintas disciplinas artísticas (esculturas, instalaciones, videos, fotografía y moda).

La filosofía del proyecto *Garbage Collectors* es que “la basura es arte” y en torno a ella se pueden generar propuestas creativas con el objetivo de facilitar un cambio social. Así lo expresan sus componentes:

Nuestro objetivo es contextualizar el interés contemporáneo en la basura dentro de un marco cultural, histórico y político, así como refinar el pensamiento crítico, el pensamiento creativo y una variedad de habilidades de investigación en torno al arte.³⁷⁷



Garbache Collector. Escultura realizada a partir de anillas de plástico. 2014.

³⁷⁷ ANAYA, Vanesa: “Garbage Collectors’: arte, reciclaje y cambio social en Uganda” en <<http://www.wiriko.org>>

Wonder WorkShop. Dar es Salaam (Tanzania).

Esta asociación tiene como objetivo combatir la pobreza y la mendicidad, especialmente entre personas con discapacidades físicas y enfermos de poliomielitis carentes de hogar, recursos y atención sanitaria. El proyecto se inició en 2005, dando alojamiento y formación a futuros trabajadores en la fundición del metal procedente de chatarra. Posteriormente se incorporaron nuevos talleres y actividades de formación relacionadas con el reciclaje de los desechos urbanos. Estas actividades han permitido a muchas personas abandonar las calles y adquirir habilidades que les permiten su reinserción social, así como el acceso a un empleo.



Escultura realizada a partir de chatarra en los talleres de la asociación *Wonder WorkShop*.

De los restos de chatarra obtienen metales que una vez fundidos, utilizan para realizar esculturas, objetos decorativos y utilitarios. Con trozos de vidrios rotos fabrican pequeñas cuentas con las que crean pulseras, collares y lámparas. A partir del papel y cartón que les donan las empresas locales, fabrican portarretratos, postales y cajas. Todos estos nuevos objetos producidos a partir del reciclaje se venden en una tienda del mismo complejo. También son distribuidos a comercios del norte del país.

Actualmente el centro *Wonder WorkShop*³⁷⁸ cuenta con cuarenta y tres trabajadores entre hombres y mujeres que trabajan creando sus propios diseños artísticos. Todos ellos se muestran agradecidos por haber tenido la oportunidad de ingresar en un proyecto que les ha permitido dejar las calles y convertirse en auténticos artesanos capaces de transformar la basura en obras de arte.

³⁷⁸ KENNEDY GIL, Aideen en <<http://www.wiriko.org/wiriko/wonder-workshop/>>

L'Empire des Enfants. Dakar (Senegal).

Este espacio de acogida para niños huérfanos o abandonados por sus familias en la ciudad de Dakar, abrió sus puertas en 2001. Primero desempeñó la función de centro de día para los niños del barrio en condiciones de marginalidad, pero en poco tiempo se convirtió en su hogar, ya que estos niños no querían regresar a los espacios de pobreza y delincuencia de donde procedían. Varias asociaciones realizan actividades para obtener fondos como donación a los niños de este orfanato. Entre ellas está asociación de mujeres ***Made with love***, que realiza artesanía reciclando materiales en Djenné, (Mali).

Los niños de *L'Empire des Enfants* reciben educación y realizan actividades lúdicas y creativas a través de la música, el arte, el reciclaje y el deporte. A través de estas actividades adquieren formación académica y cívica, con el propósito de abrirles las puertas a un futuro mejor.

Uno de los eventos en los que los niños de *L'Empire des Enfants* han participado ha sido el **Festival XeeX** en Dakar. Esta iniciativa multidisciplinar tiene como objetivo paliar la pobreza y la marginación que sufren algunos sectores de la sociedad, así como contribuir a erradicar enfermedades como el paludismo, el SIDA o la malaria en el continente africano. En este festival los niños del *Empire des Enfants* se convierten a la vez en público y protagonistas, participando en talleres de música, fotografía, arte y moda.

Con su participación, los niños encuentran una oportunidad única para expresar sus sentimientos y dar a conocer su particular visión del mundo. Sus testimonios son escuchados por los artistas tanto senegaleses como extranjeros que se convierten en portavoces de sus ideas y vivencias alzando las voces de estos niños al resto del mundo.



Participación de los niños del *Empire des Enfants* en el Festival XeeX, 2010.

El objetivo principal del Festival XeeX es poder sensibilizar a la población sobre la protección medioambiental. Los artistas y colaboradores que participan en este festival interactúan con el público, integrándose en actividades artísticas cuyo trasfondo es generar un cambio de mentalidad y difundir la concienciación sobre el reciclaje y la mejora del entorno para un medioambiente más saludable.³⁷⁹



La artista senegalesa Adjarakane posa junto a una de las esculturas realizadas con bolsas de plástico realizadas durante el festival XEEEX 2012 .

Otra de las iniciativas relacionadas con el reciclaje en Dakar, han sido los talleres artísticos llevados a cabo en el CEM Diop. Su organizador, el profesor de Educación Plástica Amadou Lamine Sow, gestionó la ejecución de talleres de reciclaje de papeles de periódico, revistas, cartones y plásticos. Su principal motivación fue el poder despertar la creatividad entre los jóvenes y acercarlos a la concienciación de la importancia de conservar y proteger en medioambiente. Primeramente se organizaron grupos de alumnos encargados de la limpieza y recogida de residuos. Posteriormente se realizaron actividades de reciclaje y decoración del centro. Para culminar con este proyecto se organizan eventos donde compartir la satisfacción por los trabajos de reciclaje realizados y el potencial creativo de los residuos.



Desfile de moda de diseños realizados por alumnos del CEM Ogo Diop. Dakar (Senegal).

³⁷⁹ Para más información sobre las actividades llevadas a cabo durante el Festival XEEEX, véase:

<http://www.festivalxeex.com/docs/dossier_OK.pdf>

En el año 1994, la UNESCO llevó a cabo el estudio “**Los jóvenes y el reciclaje: cuando los desechos significan desarrollo**”³⁸⁰ sobre iniciativas destinadas a la juventud en el campo del reciclaje, con la finalidad de apoyar proyectos innovadores relacionados con la protección del medioambiente, la gestión de los residuos y la inserción de jóvenes marginados.

Los participantes en estos proyectos, no sólo aprenden un oficio, sino que también adquieren conocimientos básicos de cálculo, lectura, contabilidad, marketing y gestión de su propia empresa. A la vez que adquieren un compromiso en la protección del medioambiente, la higiene y la conservación de los recursos.

Estos proyectos demuestran como el reciclaje, el arte y la cultura pueden ser catalizadores de los retos a superar en escenarios de desigualdad e injusticia social, como son las ciudades africanas.

En este estudio se pudo constatar que mientras en países del Norte, la mayoría de proyectos en el campo del reciclaje tienen una finalidad educativa, humanitaria, solidaria y no buscan un beneficio económico, individual o colectivo, en los países del Sur la mayoría de los proyectos van destinados, aparte de dar formación y empleo, a obtener una renta, debido a las carencias económicas y a la falta de financiación.



Dandora Slum. Nairobi. (Kenia). Fotografía de Clar Ni Chonghaile.

<<http://www.theguardian.com/global-development/gallery/2012/sep/18/surviving-off-rubbish-kenya-slums-in-pictures>>

³⁸⁰ ROBERTS, Glyn: “Los jóvenes y el reciclaje: Cuando los desechos significan desarrollo”. Organización de las Naciones Unidas para la educación, la ciencia y el desarrollo, 1994.

<<http://unesdoc.unesco.org/images/0009/000986/098659Sb.pdf>> [consulta 20-5-2015]

Uganda Association for Socio Economic Progress. Kampala (Uganda).

En las calles de Kampala, hay cientos de niños vagabundos sin ningún medio para sobrevivir. Muchos de ellos son huérfanos que perdieron sus familiares en las guerras o a causa de enfermedades como el SIDA.

*Uganda Association for Socio Economic Progress*³⁸¹ proporciona alojamiento, comida y educación a estos niños. Organizan talleres donde se les enseña a reciclar todo tipo de residuos, como restos plásticos, trozos de metal, alambres, telas, y posteriormente fabrican juguetes, hornillos, cubos y objetos decorativos que tienen muy buena aceptación entre los turistas.

Community Based Rehabilitation National (CBRN). Kampala (Uganda).

Esta organización también trabaja con jóvenes de la calle que además, incluso aquellos que tienen alguna minusvalía física. Estos jóvenes aprenden a fabricar sillas, cajas y ataúdes a partir de materiales de desecho como plásticos, papeles, chatarras, etc.

Pakwach Toulos Production Centre. Pakwach (Uganda).

A través de esta iniciativa, jóvenes desempleados desempeñan tareas de recogida de chatarra para posteriormente aprender la técnica de la forja y fabricar nuevos objetos. Las mujeres aprenden a tejer redes de pesca a partir de trozos de cordel reutilizado. También confeccionan anzuelos con trozos metálicos.

Centre provincial de Jeunesse d'animation. Yaoundé (Camerún).

Esta asociación promueve la recogida de viejos sanitarios (grifos, bidets, calentadores, bañeras, etc.), piezas de vehículos viejos, restos de material eléctrico (cables, interruptores, antenas, etc.) y restos textiles. Con estos materiales crean nuevos objetos y restauran otros como ventanas, puertas, muebles y libros. Con los fondos obtenidos se adquieren herramientas y materiales para los cursos y talleres de formación de los jóvenes.

³⁸¹ <<http://www.usepuganda.org>>

Council of Churches. Kenema (Sierra Leona).

Este proyecto promueve talleres de reciclaje para jóvenes. A partir de viejos sacos confeccionan colchones, alfombras, esterillas o fundas textiles. También fabrican lámparas de Keroseno a partir de latas vacías. Este proyecto incluye la recogida de viejas herramientas que son recicladas y transformadas en otros utensilios para la agricultura (yugos, morteros, mazas, etc.).

Zenzeleni Group. Bulawayo (Zimbabwe).

Los jóvenes que participan en este taller buscan chatarra procedentes de vehículos viejos, vías de tren, camiones abandonados y fabrican todo tipo de herramientas: aperos de labranza, carretas, yunques, soldadores, hornos de carbón, utensilios de cocina, etc. También recogen latas de conserva con las que fabrican cubos y barriles.

Muhintiri Rural Service Centre. Muhintiri (Tanzania).

Este centro da formación a jóvenes desempleados para que aprendan las técnicas de fabricación de herramientas y utensilios a partir de viejos materiales recuperados. El centro acoge a herreros, carpinteros, sastres, curtidores de piel, etc. Además en este centro se imparten conocimientos de contabilidad y marketing indispensables para poder llevar su propio negocio.

Small Industries Development Organization. Musoma (Tanzania).

En este centro se organiza la recogida por jóvenes locales del serrín sobrante en serrerías y carpinterías de la localidad. A partir de este material, aprenden a fabricar ladrillos para la construcción. También recogen restos de chatarra para su transformación en herramientas.

Uvumbuzi Wildlife Club. Nairobi (Kenia).

Este centro ha organizado a grupos de mujeres para la recogida de papeles desechados y su posterior reciclaje como abono.

Udungu Society. Nairobi (Kenia).

A través de este proyecto se organizan actividades de reciclaje para dar trabajo y formar a comunidades marginales de los barrios más pobres de Nairobi. Tras la recogida de residuos fabrican jabones, ladrillos de papel, velas y objetos de uso cotidiano que aportan beneficios a las comunidades marginales y a los niños de la calle.

Metarch. Lagos (Nigeria).

A través de este proyecto se ha empleado a grupos de jóvenes para la recogida de los desechos procedentes de oficinas, empresas industriales y de construcción, para posteriormente reciclarlos y transformarlos en cuadernos, muebles, objetos de decoración, archivos y cajas de almacenaje, entre otros.

Suntaa-Nuntaa Agrogorestry. Uw Region (Ghana).

A través de los talleres dirigidos por esta asociación se organizan grupos de jóvenes para la recogida de restos de tallos de sorgo, una vez terminada la siega. Con estos materiales aprenden a fabricar esterillas, cercas para jardines y techumbres. También se imparten talleres de reciclaje de herramientas usadas donde participan jóvenes de la comunidad.³⁸²

En el año 2011 se publicó el trabajo de investigación *Metal scavenging as a veritable tool for income generation, waste reduction and environmental protection in Anambra State*.³⁸³ Su autor, Enumah Nzubechukwu Emmanuel, analizó la trascendencia del reciclaje de metales residuales para la protección medioambiental, la conservación de los recursos naturales y como fuente de trabajo para los jóvenes de la región Anambra State de Nigeria.

Este tipo de estudios, contribuyen a la difusión del conocimiento sobre los beneficios que aporta el reciclaje en sociedades con problemas económicos y medioambientales. A su vez informa de la importancia que dar apoyo a iniciativas que propongan el reciclaje como motor de desarrollo económico y mejora social.

³⁸² Más información en <<http://home.online.nl/bartsje/organization.html>>

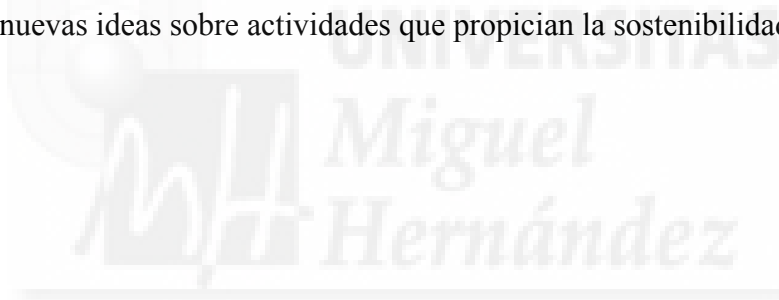
³⁸³ ENUMAH NZUBECHKWU, Emmanuel: *Metal scavenging as a veritable tool for income generation, waste reduction and environmental protection in Anambra State*. Faculty of Environmental Sciences. Nnamdi Azikiwe University, Awka (Nigeria).

A lo largo de este capítulo hemos analizado la importancia del reciclaje tanto a nivel artístico como motor de iniciativas sociales que contribuyen a la protección medioambiental y a la formación e inserción laboral de sectores marginales de población.

Reconocemos que el trabajo desempeñado por todos estos colectivos y artistas es fundamental para aproximarnos a uno de los mayores problemas a los que se enfrenta el continente africano: la acumulación de basura y la mala gestión de los residuos. Este fenómeno ocasiona graves situaciones de insalubridad y como consecuencia, enfermedades que afectan a los sectores más desfavorecidos de la población.

Desde otra vertiente, estas iniciativas cuestionan los hábitos de la sociedad de consumo, así como la obsolescencia programada de la mayoría de los productos manufacturados. En el caso del continente africano, el problema se agrava al ser víctima del abuso que supone que muchos países occidentales trasladen allí sus residuos.

Para terminar, queremos hacer constar nuestra admiración y reconocimiento sobre el potencial del aprovechamiento de los residuos, a partir de los cuales se desarrolla la creatividad, se obtiene riqueza y surgen nuevas ideas sobre actividades que propician la sostenibilidad mundial.



Conclusiones

El presente trabajo se inició con el objetivo de demostrar que el Arte Africano Contemporáneo, tras superar el lastre de siglos de deslegitimación desde la mirada occidental, se ha reinventado a sí mismo, a través de un complejo proceso de mestizaje entre las estructuras tradicionales, los nuevos estilos surgidos de los contactos con las culturas extranjeras y el diálogo con las nuevas tendencias globales.

Mi experiencia personal a través de visitas a exposiciones, consulta de catálogos y recogida de información sobre eventos y artistas del continente africano, me han llevado a considerar que el Arte Africano Contemporáneo actual atraviesa un momento de efervescencia creativa y reconocimiento internacional en cuanto que de alguna manera, representa la singularidad de sus propias tradiciones y la pluralidad adquirida durante siglos de hibridaciones culturales.

Con nuestra investigación, hemos intentado comprender cómo se ha ido configurando la invención de la propia contemporaneidad africana, analizando los procesos históricos que han determinado la situación actual del arte en este continente. Desde su inclusión en los dominios coloniales europeos, la constitución de los nuevos estados modernos tras la emancipación y su participación en las redes del mundo globalizado en la época actual.

A continuación, iremos desarrollando nuestras conclusiones siguiendo el orden conceptual que hemos establecido para la exposición de la tesis.

En nuestro estudio comenzamos analizando los primeros contactos con los objetos africanos procedentes de expediciones coloniales europeas, considerando la evolución en los modos de valoración de los mismos según los acontecimientos históricos y los cambios en los modos de pensamiento. Creemos que en el origen de los prejuicios eurocéntricos que durante siglos alimentaron la infravaloración de las producciones artísticas y culturales de los pueblos no occidentales, se haya la comprensión de los problemas y retos de los artistas africanos en la actualidad.

Con la finalidad de recuperar la valoración de las culturas primitivas en el discurso artístico actual y reconocer su crucial aportación a la modernidad artística occidental, hemos realizado un recorrido por los distintos episodios vinculados al primitivismo. A partir de las aportaciones de artistas, historiadores y teóricos de arte, se ha podido contribuir a la rehabilitación y reconocimiento del arte y las culturas primitivas.

Hemos analizado también cuáles han sido las relaciones entre Europa y África desde la colonización hasta la actualidad, evidenciando que los efectos del imperialismo occidental han condicionado el panorama artístico africano hasta el día de hoy.

A lo largo de los últimos años se han empezado a difuminar las fronteras políticas y culturales entre África y el resto del mundo, surgiendo nuevas perspectivas de apertura hacia la otredad y de reconocimiento hacia el inmenso potencial cultural del continente africano.

Este cambio de orientación se ha hecho patente a través de una serie de exposiciones en las que el Arte Africano Contemporáneo ha ido adquiriendo protagonismo y reconocimiento a nivel internacional.

Hemos podido comprobar, a través del prisma de los comisarios y opiniones de los artistas participantes en estas exposiciones, que aún sigue vigente el debate que cuestiona la autenticidad del arte africano contemporáneo, sometido en los últimos años a las presiones de las nuevas corrientes globalizadoras y a las exigencias de los circuitos artísticos a nivel mundial.

Para explicar la repercusión de estas tensiones en los propios artistas, hemos hecho un recorrido por sus obras, su participación en exposiciones y su trayectoria artística y personal, comprobando que la mayoría de los que han conseguido emerger internacionalmente, han completado su formación en países occidentales. De esa forma, constatamos la desigual proyección y oferta de oportunidades para los artistas locales y aquellos que decidieron emigrar a países occidentales.

Por otro lado, hemos prestado especial atención a la presencia de las tradiciones y la memoria en las creaciones africanas contemporáneas, comprobando que son precisamente la confluencia entre la tradición y la modernidad, la permanencia y la ruptura, algunos de los ingredientes que dotan de originalidad y expresividad al arte africano actual. Si hay algo que caracteriza a estas producciones, es su carácter híbrido y multicultural, hecho que descarta la posibilidad de cuestionar la africanidad o los rasgos característicos o auténticos del arte africano actual.

Entendiendo que el arte es el reflejo de las sociedad que lo produce, nos hemos acercado a la realidad africana de hoy: la política, la economía, las relaciones humanas, el medioambiente y el choque entre lo local y lo global. De esa forma, hemos intentado desentrañar la complejidad del Arte Contemporáneo Africano, marcado por su pasado, pero a la vez, comprometido con el presente y los retos de futuro.

En lo que se refiere a los factores que han impulsado la proyección del Arte Africano Contemporáneo en la actualidad, cabe destacar la aparición de una nueva generación de comisarios de origen africano que gestionan, desde su propia óptica, la organización de los eventos y la selección de los artistas. Al concebir desde el propio continente, el marco de exposición y promoción para los artistas, se consigue autonomía respecto del monopolio occidental y surgen nuevas propuestas que consideran la democratización del arte como una vía esencial para facilitar el conocimiento, la participación y la difusión de la creación africana contemporánea.

Hemos extendido nuestro estudio a aquellos artistas africanos que han apostado por las nuevas tecnologías y los nuevos medios que ofrece la conexión a internet. Estos creadores han comprendido que la globalización y sus rápidos sistemas de intercambio, les ayudan a integrarse en las redes internacionales, permitiéndoles compartir con el resto del mundo sus esperanzas e inquietudes. El uso de herramientas digitales y el intercambio de ideas e información a través de las redes sociales, les han abierto nuevas perspectivas de formación, difusión e inmersión en el mercado artístico internacional.

Otro tema fundamental de nuestro trabajo, ha sido la diáspora africana, como factor de enriquecimiento por las connotaciones relacionadas con la memoria y el desdoblamiento de identidades. A través de las reflexiones de los artistas que decidieron embarcarse, voluntaria o involuntariamente, en el exilio político o cultural, hemos podido conocer los efectos del desplazamiento, plasmados en creaciones artísticas cargadas de connotaciones que fusionan el desarraigo con la libertad, la nostalgia de las raíces y la memoria o la búsqueda de nuevas experiencias. El resultado de estas vivencias se ha visto reflejado en el carácter transnacional, cosmopolita y multicultural de las producciones de estos artistas.

Conforme hemos avanzado en nuestra investigación, hemos ido comprobando que poco a poco se ha ido diluyendo el controvertido debate sobre la nacionalidad e identidad del arte de este continente, llegando a la conclusión de que la confluencia de experiencias locales y diaspóricas han enriquecido el espectro artístico africano, contribuyendo al reconocimiento del valor de la multiculturalidad, el respeto y tolerancia entre culturas.

Por otro lado, hemos constatado que en la actualidad, han quedado atrás los matices etnográficos y tópicos identitarios adquiridos durante el periodo colonial. Hoy en día, el Arte Africano Contemporáneo es el resultado de la convergencia de corrientes artísticas heterogéneas del mundo globalizado; una hibridación que se ha traducido en fuerza expresiva, formas innovadoras, técnicas, formatos y estilos originales que a su vez, transmiten profundos interrogantes sobre la memoria, la identidad y los retos de futuro.

Debido al gran interés que en los últimos años ha suscitado el Arte Africano Contemporáneo, y a tenor del gran número de exposiciones, tanto en países occidentales como en el propio continente, es lógico entender que existan múltiples publicaciones como catálogos, revistas, libros, artículos de prensa y plataformas digitales donde abunda todo tipo de información sobre arte y artistas africanos.

Sin embargo, hemos creído interesante, ofrecer un trabajo de investigación que reúna una amplia compilación de evidencias sobre la evolución estética, histórica y social del Arte Africano, con la finalidad de comprender su transformación desde el periodo colonial hasta la actualidad.

Basándonos en la recopilación de información a partir de las fuentes bibliográficas citadas y de la investigación personal, hemos construido una propuesta que deseamos ayude a entender la complejidad de la nueva dinámica de la cultura visual africana analizando su herencia colonial, su posterior reinención poscolonial y su estado actual, en el que converge la tradición con las últimas tendencias a nivel global.

Desde un enfoque interdisciplinar, hemos analizado las conexiones entre las producciones artísticas y el contexto en el que se producen: la política, la economía, las relaciones humanas y el medioambiente. Dado que en la actualidad aún prevalece una mirada peyorativa y de cierta compasión hacia África por parte de amplios sectores de población occidental, a lo que se añade el gran desconocimiento de su enorme diversidad cultural, remarcamos nuestro interés en contribuir, con este trabajo de investigación, a difundir el conocimiento sobre la realidad artística y cultural de África. Entendemos que la comprensión y aceptación de las diferencias culturales son fuentes de enriquecimiento y aportan nuevas vías de apertura hacia el respeto, la tolerancia y la igualdad entre los seres humanos.

Finalmente, deseamos que este trabajo sea asimismo, una caja de resonancia de la valiosa tarea realizada por artistas y colectivos implicados en el reciclaje artístico en África, como motor de desarrollo económico y mejora social. Pensamos que la orquestación de materiales reciclados mediante técnicas de ensamblaje e instalaciones, trasciende las cualidades puramente formales e incorpora complejas imbricaciones con la economía, la política, la cultura y el medioambiente.





Referencias Bibliográficas

- AA. VV. : *El museo Tervuren. Obras maestras del África Central*, Munich-Nueva York: Prestel-Verlag, 1996.
- ABRANCHES, Henrique: *Identidad y Patrimonio Cultural*, La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1988.
- ACHEBE, Chinua: *Things Fall Apart*, Londres: Ed. William Heinemann Ltd., 1958.
- ADORNO, Theodor W. : *Aesthetic Theory*, Londres: Ed. Gretel Adorno and Rolf Tiedemann, Athlone 1997.
- ALMAZÁN, David y Alfonso REVILLA: *Siete esculturas africanas frente al David de Miguel Ángel*, Zaragoza: Fundación CAI-ASC, 2013.
- ALTACAMPO, Juan M.: *Titos Mabota, (Les carnets de la création : Mozambique)*, Montreal: Éd. de l'Oeil, 2005.
- BALOGUN, O.: *Introduction à la culture africaine*, París: Domaine étranger, 1977.
- BARCELÓ, Miquel: *Cuadernos de África*, Barcelona: Edit. Galaxia Gutenberg, 2004.
- BARGNA, Iván: *Arte africano*, Madrid: Libsa, 2000.
- BARROSO, Julia: *Arte Contemporáneo en el Norte de África*. Fundación Dialnet, 2014.
- BARTRA, Robert: *El salvaje en el espejo*, Barcelona: Ed. Destino S.A., 1996.
- BATAILLE, George: *La religión surrealista*, Buenos Aires: Las cuarenta, 1948.
- BAUDRILLARD, Jean: *El sistema de los objetos*, México: Siglo XX Editores, 1969.
- BEBEY, Francis: *King Albert*. U.S.: Westport, Conn.: L. Hill, 1981.
- BEIER, Uli: *Contemporary Art in Africa*, Londres: Pall Mall Press, 1968.
- BEINART, W. & MCGREGOR, J. : *Social History & African Environments*, Oxford: James Currey, Athens, OH: Ohio University Press, 2003.
- BELTING, H.: *Contemporary Art as Global Art. A Critical Estimate*, Germany: H. Belting & A. Buddensieg, Hrsg. The Global Art World. Audiences, Markets, and Museums. Hatje Cantz Verlag, 2009.
- BENZO, Raúl: “Primitivismo y arte del siglo XX”, en *El factor Gauguin. Antecedentes de las preferencias por lo primitivo*. Montevideo, Uruguay, 2009.
- BINDER, Lisa M.: “Mark-Making and El Anatsui’s Reinvention of Sculpture,” *El Anatsui: When I Last Wrote to You About Africa*, Nueva York: Museum for African Art, 2010.

- BOAS, Franz: *Arte Primitivo*, México: Fondo de Cultura Económica, 1927.
- BOAS, Franz: *The Mind of Primitive Man*. Estados Unidos: Edit. The Macmillan Company, 1911.
- BOIME, A.: *Historia social del arte moderno*. Madrid: Edit. Alianza, 1996.
- BOIS, Yves-Alain, et.al. : *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad, Postmodernidad*, Madrid: Ed. AKAL 2006.
- BOIS, Yve-Alain, KRAUSS, Rosalind. E., BUCHLOH, H.D.: *Arte desde 1900*. Ediciones AKAL, 2006.
- BOISDUR DE TOFFOL, Marie- Helene *et al.* : *An Anthology of African Art: The Twentieth Century*, París: D.A.P. Editions Revue Noire, 2002.
- BOURRIAUD, Nicolás: *Radicante.*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2009.
- BUSCA, J: *L'Art Contemporain Africain. Du Colonialisme au Postcolonialisme*, París: L'Harmattan, 2000.
- BUSCA, J.: *Perspectives sur l'art contemporain Africain*, París: L'Harmattan, 2000.
- CARREÑO, P. : *El sueño de los arqueros*, Islas Canarias: Gobierno de Canarias, 1990.
- CÉSAIRE, Aimé: *Tropiques, 1941-1945. Collection complète. Lecture critique de Tropiques par René Ménil*. París: Jean-Michel Place, 1978.
- CIRLOT, Lourdes: *Historia universal del arte. Últimas tendencias*, Editorial Planeta.1994.
- CLIFFORD, James: *Dilemas de la cultura, Antropología. literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona: Gedisa Editorial, 1995.
- CLIFFORD, James: *Itinerarios Transculturales*, Barcelona: Ed. Gedisa, 1999.
- CLIFFORD, J. : *The Predicament of Culture y Routes. Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Harvard University Press, 1988.
- COLE, M.W. y ZORACH, R.E. : *The Idol in the Age of Art. Objects, Devotions and the Early Modern Word*, University of Chicago, USA: Ashgate Publishing Company, 1969.
- D'AZEVEDO,W. : *The traditional Artist in African Societies*, Bloomington: Indiana University Press, 1973.
- DARWIN, Charles: *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, Reino Unido,1859.
- DE BRY, Johann Theodor and Johann Israel.:*The Petit Voyages, Part I-X.*, Frankfurt: Edit. Frankfurt, 1613.

- DELLA ROSA, Annelise: *The Art of Recycling in Kenia*. Ediz. CHARTA, Milán (Italia), 2008.
- EINSTEIN, Carl: *La escultura negra y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1992.
- ENWEZOR, Okwui, OKEKE AGULU, Chika: *Contemporary African Art since 1980*, Bolonia: Ed. Damiani, 2009.
- ENWEZOR Okwui & OKEKE-AGULU, Chika: "Frames of reference: Between Postcolonial Utopia and Postcolonial Realism" en *Contemporary African Art since 1980*, Bolonia: Damiani Editore, 2009.
- ERRINGTON, Sh. : *The death of aithentic primitive art and the other tales of progress*, Berkeley: University of California Press, 1998.
- FANON, Frantz: *Peau noire, masques blancs*. París: Éditions du Seuil, 1952.
- FARREL, Laurie A. y BYVANCK, V.: *Looking both ways : art of the contemporary African diáspora*, Nueva York: Museum for African Art Gent, Snoeck, 2003.
- FONSECA, M^a Emila: *Touching Art: The Poetics and the Politics of Exhibiting the Tree of Life*, ,Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2011.
- FOSTER, Hal: *Dioses Prostéticos*, Madrid: Edic. AKAL, 2008.
- FOSU, Kojo: *20th Century Art of Africa*, Zaria: Gaskiya Corporation, 1986.
- GARCÍA CANCLINI, Nestor: *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*, México: Ed. Grijalbo, 1995.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor: *Culturas híbridas. Estrategias para entra y salir de la modernidad*, Mexico: Ed. Grijalbo, 1990.
- GAUDIBERT, Pierre: *L'art africain contemporain*, París: Editions Cercle d'art, 1991.
- GIEDION, Sigfried: *El presente eterno: los comienzos del arte*, Madrid: Alianza Forma, 1981.
- GILLON, Werner: *Breve historia del arte africano*, Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- GILROY, Paul: *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Londres: Ed. Verso, 1993.
- GOLDWATER, Robert John: *Primitivism in modern art*, Cambridge: Belknap University Press, 1986. (Primera edición en 1938).
- GOMBRICH, Ernst. H. : *La preferencia por lo primitivo: episodios en la historia del gusto y del arte occidentales*, Madrid: Debate, 2003.

GOMBRICH, Ernst. H.: *The Essential Gombrich*, Londres: Edit. Richard Woodfield, Phaidon, 1996.

GOULD, Stephen J: "From Tires to Sandals", *Natural History*, Abril, 1989.

GREENBERG, Clement: *The collected Essays and Criticism*. Vol.4. *Modernism with a Vengeance*, Chicago: University of Chicago Press: 1427, 1957-1969.

GRIAULE, M.: *Projet de la Mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti*, Paris: Département d'Archives de l'ethnologie, Musée de l'Homme, 1931.

GRIAULE, M.: *Dieu d'eau. Entretiens avec Ogotemméli*, Paris: Editions du Chêne, 1948.

GUASCH, Anna María, "El Arte Contemporáneo africano en un contexto global." en *El juego africano de lo contemporáneo*, La Coruña: Ed. Landry-Willfrid Miampika, Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, 2008.

GUASCH, Anna María: *El arte último del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid: Alianza Editorial, 2000.

GUASCH, A. M.: *Los manifiestos del arte postmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995*, Madrid: Ed. Akal, 2000.

HARRISON, Charles, FRASCINA, Francis & PERRY, Gill: *Primitivismo, Cubismo y Abstracción: Los primeros años del siglo XX*, Madrid: Ediciones Akal, 1998.

HEGEL G.W.F.: *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal. Introducción General* (1837), en *Revista de Occidente*, Madrid: Alianza Editorial, 1974.

HILLER, S.: *The Myth of Primitivism*, London: Routledge, 1991.

HOMI K. Bhabha: *The Location of culture*, Londres: Routledge, 1994.

HONNEF, Klaus et. al. : *El arte del siglo XX*. Edit. Benedikt Taschen Verlag, 2012.

HUERA, Carmen: *Como reconocer el arte negroafricano*. Barcelona: Edunsa, 1996.

INIESTA, Ferran: *Historia del África negra*. Barcelona: Bellaterra, Biblioteca de Estudios Africanos, 1998.

INIESTA GONZÁLEZ, Montserrat: *Els gabinets del món, Antropologia, museus i museologies*, Lleida: Pagès Editors, Col.lecció d'As saig Argent Viu, 1994.

JUNG, Carl Gustav: *Recuerdos, sueños, pensamientos*, Barcelona: Ed. Seix Barral, Colección *Los Tres Mundos*, 2005. Trad. de M^a Rosa Borrás.

JUNG, Carl Gustav: "Los arquetipos y el inconsciente colectivo". *Obra Completa*. Vol. 9/I, Madrid: Edit. Trotta, 2002.

KAISER, Franz and ENWEZOR Okwui: *Primitive? Says Who? Iba Ndiaye, painter between continents*, París: Adam Biro Publishers, 2002.

KANE, Cheik Hamidou: *L'aventure Ambigüe*, París: Juillard, 1961.

KASFIR, Sidney L.: *Contemporary African Art*, Londres:Thames and Hudson, 1999.

KASTNER, Jeffrey: *Land art y arte Medioambiental*, Boston: Edit. Phaidon. Boston, 1998.

KOUOH, Koyo: *XIII Documenta*, nº 095. Ed. Hatje Cantz, 2012.

KOWER W. y LANE, A.: *La escultura, procesos y principios*, Londres: Ed. Alianza. 1977.

KÜHL, Tania: *Personal history and collective memory: images of social and political history in the art of four South African women artists*. University of KwaZulu-Natal: Pietermaritzburg, 2010.

LEDERACH, J.P: *La imaginación moral*, Bogotá: Edit. Norma, 2007.

LEIRIS, Leiris.:*L'Afrique fantôme*. Les documents bleus In-octavo (nº 12), Série Notre Temps, París: Ed. Gallimard, 1934.

LEIRIS, Michel: *L'ethnologue devant le colonialisme*, Les Temps modernes , nº 58, París: Ed. Gallimard, 1950.

LÉVY-BRUHL, Lucien: *La mentalité primitive*, Londres: George Allen & Unwin, Ltd., 1923.

LÉVI-STRAUSS, Claude: *El pensamiento salvaje*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2005.

LÉVI-STRAUSS, Claude: *Tristes tropiques*. París: Plon, 1955.

LÉVI-STRAUSS, Claude: *Antropología estructural. Mito, sociedad, humanidades*, México: Siglo XXI, 1979.

LITTLEFIELD KASFIR, S.: *Contemporary African Art*: Londres: Thames and Hudson, 1997.

LÓPEZ F. CAO, Marián: *Creación y posibilidad: aplicaciones del arte en la integración social*, Madrid: Fundamentos, 2006.

MAFFESOLI, Michel: *El tiempo de las tribus*, Barcelona: Edit. Icaria, 1990.

MAGEE, Carol: *There Is a There There: Place in African Cityscapes*, Londres: Bloomsbury Journals, 2014.

MAGNIN, A. and SOULILLOU, A.: *Contemporary Art of Africa*, Nueva York: Ed. Abrams, 1996.

- MALRAUX, A. *La tête d'obsidienne*, Paris: Gallimard, 1974.
- MALRAUX, André: *Picasso's Mask*, Nueva York: Holt, Rinehard & Winston, 1976.
- MBEMBE, Achile: *Sortir de la grande nuit: Essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris: Edit. La Découverte, 2010.
- McEVILLEY, Thomas: *Art & Otherness. Crisis in Cultural Identity*, Estados Unidos: Ed. MacPherson Co Publisher, U.S., 2001.
- McEVILLEY, Thomas: *Fusion. West African artists at the Venice Biennale*, Nueva York: Museum for African Art, 1993.
- MONOD FONTAINE, I.: *The sculpture of Henry Matisse*, Londres: Thames & Hudson, 1984.
- MOULIN, R.: *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Paris: Flammarion, 2003.
- MULLIN VOGEL, Susan: *El Anatsui: Art and Life*, Munich: Prestel Publishing, 2012.
- MUDIMBE, V. Y. "Reprendre. Énonciations et stratégies dans les arts africains contemporains" en Quaghebein & Van Balberghe (dirs), *Papier blanc, encre noire*, Bruxelles: Ed. Labor, 1992.
- NADEAU, Maurice: *History of Surrealism*, 1965.
- N'GONÉ FALL y PIVIN, Jean L.: *Antología de Arte Africano, Siglo XX*, Paris: Ed. Revue Noire, African Contemporary Art, 2002.
- OCAMPO SIQUIER, Estela: *El fetiche en el museo. Aproximación al Arte Primitivo*, Madrid: Alianza Editorial, 2011.
- OCAMPO SIQUIER, Estela: *Apolo y la máscara. La estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas*, Barcelona: Icaria Editorial, 1985.
- OGUIBE, Olu: *Exile and the Creative Imagination*, Connecticut: University of Connecticut, Vol. 2, 2005.
- OGUIBE, Olu: *The cultural Game*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- OSODI, George: *Delta Niger. The rape of Paradise*, Ed. Trolley Books, Londres, 2011.
- OTTEMBERG, Simon: *The Nsukka Artist and Nigerian Contemporary Art*, Washington: Smithsonian National Museum of African Art And Seattle, University of Washington, 2002.
- PAPASTERGIADIS, Nicos: *Cosmopolitanism and culture*, Cambridge: Polity Press, 2012.

PAUDRAT, Jean Louis, "From Africa", *Primitivism in XXth century art*, Nueva York: MOMA, 1985

PIERRE, José: *Tracs surréalistes et déclarations collectives*, Paris: Eric Losfeld, 1982.

PIGAFETTA, Filippo: *Relacione del reama di Congo*, Frankfort ,1598.

PIÑA MENDOZA, Cupatitzio: *El cuerpo, un campo de batalla. Tecnologías de sometimiento y resistencia en el cuerpo modificado*, México: Universidad Autónoma metropolitana Azcapotzalco, 2004.

POWELL, Richard J.: *Black Art and Culture in the 20th Century*, Londres: Thames and Hudson, 1997.

PRICE, S.: *Arte Primitivo en tierra civilizada*, México: Siglo Veintiuno editores, 1993.

REVILLA, A.: *Arte africano para Educación Infantil y Primaria*, Huesca: Ed. Pirineos, Gobierno de Aragón, Comunidad Económica Europea y Fundación CAI Obra social; Servicio Cultural, 2013.

REVILLA, Alfonso *Aprender a ver la escultura africana*. Guía didáctica. Zaragoza, Fundación CAI-ASC, 2013.

RIEFF, David : *A punta de pistola: Sueños Democráticos e Intervenciones armadas*, Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial España, 2007.

RHODES, Colin: *Primitivism and modern art*, Londres: Thames and Hudson, 1994.

ROLLETA, Paloma: *Fiel Dos Santos, Sculpteur*. Edit. de l'Oeil, 2008.

ROUSSEAU, J.J.: *Discours sur l'origine et les fondements de l'inegalité parmi les hommes*, Amsterdam: Edit. Marc Michel Rey, 1755.

ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Du contrat social*: Amsterdam: Marc Michell Rey, 1754.

RUBIN, William, Hélène SECKEL, Hélène y COUSINS, Judith: "The Genesis of Les Demoiselles d'Avignon", *Museum of Modern Art's "Studies in Modern Art* , Nueva York: The Museum of Modern Art, 1994.

SALAH, Hassan M.: "The Darkest Africa Syndrome and the Idea of Africa: Notes Towards a Global Vision of Africa and its Modernist Practise". *Diaspora Place Memory*. Munich, Berlín, N.York: Prestel, 2008.

SANZ, Ramón: *Arte africano: La tercera dimensión*, Santiago de Compostela: Fundación Eugenio Granell, 1999.

SENDRAIL, M. *Historia cultural de la enfermedad*. Madrid:Espasa-Calpe, 1983.

SIGERIST, H. : *Civilización y enfermedad*, México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

SPRING, Chris: *Angaza Afrika. African Art Now*. Londres: Laurence King Publishing, 2008.

STEEDS, Lucy: "Making Art Global" en *Magiciens de la Terre*, London: Afterall Books in association with the Academy of Fine Arts Vienna, the Center for Curatorial Studies, Bard College and Van Abbemuseum, 2013.

STEPAN, P. *Picasso's Collection of African and Oceanic Art*. Nueva York: Prestel, 2006.

SUBIRÓS, Pep: *Cita en Tombuctú*, Barcelona: Edit. Destino, 1996.

SUBIRÓS, Pep: *Todas las aguas se comunican. Notas de viaje sobre la felicidad y otros desasosiegos*, Barcelona: Edit. Laertes, 2004.

TÀPIES, Antoni: *El arte en los lugares*, Madrid: Edit. Siruela, 1999.

TOBIA CHADEISSON, M. : *Le fétiche africain. Chronique d'un malentendu*. Paris: l'Harmattan, 2000.

TYLOR, Edward B. : *Primitive Culture*, Londres: John Murray, 1871.

VASARI, G. : *Vidas de pintores y escultores y arquitectos ilustres*, Buenos Aires: Edit. El Ateneo, 1945.

VATTIMO, G.: *El fin de la modernidad: nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa editorial, 1996.

VOLLE, Hortense: *La promotion de l'art africain contemporain et les NTIC*, Paris: L'Harmattan, 2007.

WILLETT, Frank: *African Art*, Londres: Thames and Hudson, 1989.

WILLIAMSON, Sue: *Resistance Art in South Africa*, Cape Town & Johannesburg: David Phillip Publisher, 1989.

WORRINGER, Wilhem: "El Desarrollo histórico del Arte Moderno", en *La lucha por el arte*, Munich: Galerieleiter, Sammler und Schriftsteller, 1911.

WORRINGER, William: *Abstracción y Naturaleza*, México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

ZARCO CARON, Susana: *El Surrealismo en América Latina*. México D.F.: World Cat, 2004.

Catálogos de exposiciones

- AA. VV. : *AFRICA. Diálogo mestizo, de la colección de Arte Tribal de José de Guimarães*, Lisboa : Cámara municipal, Sextante Editora, 2009. [catálogo de exposición].
- AA. VV. : *José de Guimarães, Mundos, Cuerpo y Alma*, Museo Würth, La Rioja.. Agoncillo y Swiridoff Verlag, Künzelsau. 2008. [catálogo de exposición]
- AA.: VV.: *Africa. Objetos y sujetos*, Oviedo : CajaAstur, D.L. 2010. [catálogo de exposición]
- AA.VV. : *Afro Modern. Viajes a través del Atlántico negro*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2011. [catálogo de exposición]
- AA.VV.: *Looking both ways: art of the contemporary African diáspora, Nueva York*: Museum for African Art; Gent : Snoeck, 2003.
- Africa Hoy*, Centro Atlántico de Arte Moderno. Las Palmas de Gran Canaria, 1991. [catálogo de exposición].
- African art, interviews, narratives : bodies of knowledge at work* , Bloomington: Indiana University Press, 2013.
- Antonio Saura Damas*. Fundación Juan March, Madrid: Editorial de Arte y Ciencia, 2015. [catálogo de exposición]
- ARONSON, Lisa & WEBER John: *Environment and Object. Recent African Art*, Nueva York: Edit. The Frances Young Tang Teaching Museum and Art Gallery at Skidmore College and DelMonico Books, 2012. [catálogo de exposición]
- BUSCA, Joëlle, et al: *Travesía: Las Palmas de Gran Canaria,, Centro Atlántico de Arte Moderno, CAAM*, 2008. [catálogo de la exposición]
- CLAASSEN, Garth.: *Africus. Johannesburg Biennale*, Johannesburgo: UCLA James S. Coleman African Studies Center, Transitional Metropolitan Council, 1995.
- DEKISS, Clémentine: *Seven Stories about Modern Art in Africa*. Londres: Whitechapel Art Gallery, Flammarion, 1995.
- ENWEZOR, Okwui: *The Short Century. Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994*, Munich: Museum Villa Stuck, 2001.
- FALGAYRETTE-LEVEAU, Cristiane & SANKALÉ, Sylvain: *Sénégal Contemporain*. París: Edit. Dapper, 2006. [catálogo de exposición]
- GUASCH, Anna María: “El Arte Contemporáneo africano en un contexto global” en *El juego africano de lo contemporáneo*, La Coruña: MACUF (Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa), 2008.

KOELLA, Rudolf: *ANDRÉ DERAÏN*, Valencia: IVAM, Centro Julio González, 2003, Lausana : Fondation de l'Hermitage, 2002.

KONIG, Walter: *Who knows tomorrow*, Nueva York: Art Publishers, 2010. [catálogo de exposición].

MAGNIN, André: *100% Africa*, Museo Guggenheim, Bilbao, 2006-2007. [catálogo de exposición].

MAGNIN, André: *Why Africa? La Collezione Pigozzi*, Milan: Electa, Pinacoteca del Lingottoe Marella Agnelli, 2007. [catálogo de exposición].

MAGNIN, André. : *Arts of Africa, The Contemporary Collection of Jean Pigozzi*, Monaco: Grimaldi Forum, 2005.

MARTIN, Jean Hubert, et. al.: *Magiciens de la terre*, París: Centro George Pompidou, 1989. [catálogo de exposición].

Mito y espíritu en la escultura Shona de Zimbabwe, Segovia: Caja Segovia, 1994. [catálogo de exposición].

NGOZI ADICHI, Chimamanda, ADESOKAN, Akin, *Et. al. : Who Knows Tomorrow*, Colonia (Alemania): Ed. Walther König, 2010. [catálogo de exposición]

NIETO ALCAIDE, Víctor, *Del surrealismo al informalismo. Arte de los años cincuenta en Madrid*. Madrid, Sala de Exposiciones de la Comunidad Autónoma de Madrid, 1991. [catálogo de exposición].

NJAMI, S: *África, el artista y la ciudad*. Barcelona: Diputación de Barcelona, 2001. [catálogo de la exposición].

NJAMI, S. : *El tiempo de África*, Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 2000. [catálogo de exposición]

NJAMI, Simon, *et al.: Africa Remix*, Londres: Hayward Gallery, Edit Hatje Cantz, 2004. [catálogo de exposición].

NJAMI, Simon.: *Otro país. Escalas africanas*. Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 1995. [catálogo de exposición].

Picasso y la escultura africana. Los orígenes de Las señoritas de Aviñón. TEA, Tenerife: Artemisa Ediciones, 2010.

Picasso, el hombre de las mil máscaras, Barcelona: Museo Barbier-Mueller de Arte Precolombino, 2006.

PINTER, Kerstin, FÓRSTER, Larissa, et.al.: *Afropolis*. City Media Art, Johannesburgo: Ed. Jakana Media, 2011.

RAMONEDA, Josep: *Bamako 03. Fotografía africana contemporánea*, Barcelona: Catálogos del CCCB 1/1, 2004.

Reloj de arena negra. África en la Colección del CAAM. Las Palmas de Gran Canaria: Casa de África, 2011.

RUBIN, William: *Primitivism in the 20th Century: Affinity of the Tribal and the Modern*, Nueva York: MOMA. Del 27 de Septiembre de 1984 al 15 de Enero de 1985.

SUBIRÓS, Pep: *BAMAÑO'05. Encuentros africanos de la fotografía. Otro Mundo*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona (CCCB), 2005. [catálogo de exposición]

SUBIRÓS, Pep: *África, el artista y la ciudad*. Del 29 de Mayo al 11 de Septiembre de 2001. Barcelona: Diputación de Barcelona. [catálogo de la exposición].

TILKIN Danielle. *De ida y Vuelta*, Madrid: I Mongó-Mbassa, B., 2006. [catálogo de exposición]

Transatlántico : diseminación, cruce y desterritorialización. Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canarias: Tabapress, 1998. [catálogo de exposición]

VOGEL, Susan, EBONG, Ima *et al.* : *Africa Explores: Twentieth Century African Art*, Munich: The Center for African Art and Prestel, 1991. [catálogo de exposición].

VOLLE, Hortense: *La Promotion de l'art africain et les NTIC*, París: L'Harmattan, 2005.

Revistas

ANAPA en *Daily News*, 23 Julio 1995.

ANAYA, Vanessa: “Issa Samb y el nacimiento de Agit’ Art: más allá de la Negritud” en *Boletín del Centro de Estudios Africanos*, Barcelona (22 de diciembre de 2014).

BARK, Irene: “ Interview with Marthine Tayou on the future of German-African cultural relations” en *Alumni Denkfabrik for Culture, Education and Development*, Septiembre 2013.

BONAMI, Francesco: “Polvo Fino” en *Atlántica: Revista de arte y pensamiento*, nº 19, 1998.

BRETON, André: “Le message automatique” en *Minotaure*, nº 3-4, 1933.

CERVINÑO, M.: “El circuito internacional del arte contemporáneo en los primeros noventa. Una descripción del llamado arte global” en *Documentos de jóvenes investigadores*, Nº. 32, 2011.

CUZINE, Règine: “Bénin” en *Revue Noire* nº 18, 1995.

DE BARAÑANO, Kosme: “Miradas de frente: El yo de la máscara” en *Descubrir el Arte*, Año XII-Nº 150. Agosto 2011.

ERRO BAJO, Carlos: “África a través de Instagram” en *El País*. Planeta futuro, 18-07-2014.

FALL, N’Goné: “Art without borders. An Anthology of African Art: The twentieth century” en *Revue Noire Éditions*, 2000.

FRAGA, Carlota: Entrevista a Simon Njami. Suplemento *ABCDARCO*, 13/02/06.

GARCIA FELGUERA, María de los Santos: “*Las flores del infierno. Manolo Millares y Jackson Pollock*” en *Anales de Historia del Arte*, nº6. Universidad Complutense de Madrid, 1996.

II. “Les espaces de diffusion de l’art africain contemporain : entre isolement et internationalisation”, III. “Les NTIC au service de l’art africain contemporain : une illusion?” en Prefacio de *VI Bienal de Arte africano* de Dakar, 2010.

LÓPEZ SANZ, G. H. : “El lugar de la crítica cultural en la etnografía de Michel Leiris” en *Quaderns de filosofia i ciència*, 37, 2007.

LLORENS, Núria Llorens: “*Qu’est-ce que “le primitif”?* Gombrich y La Preferencia por lo primitivo” en *Locus Amoenus*. Universitat Autònoma de Barcelona, nº 7, 2004.

MÉNDEZ, Lourdes: “¿Quiénes dictan la regla en el arte?. De la primitivización de artes y artistas no occidentales al mutuo reconocimiento: un desafío político y artístico pendiente.” en *ARTES. La Revista* 11(6), 2006.

MÉNDEZ, Lourdes: “Entre lo estético y lo extra-estético: Paradojas de la emergencia internacional del Arte Contemporáneo” en *Cuadernos de l’institut Catalá d’Antropología*, 2005.

MORENO SÁEZ, Carmen: *El primitivismo en el arte. Arte, individuo y sociedad*, Facultad de Bellas Artes. UCM, Madrid, 1999.

“Moçambique” en *Revue Noire* nº 15, 1995-1995, p. 18.

“Ndary Lo, un art des passages” en *Ethiopiques*. Revista de literatura, arte y filosofía africanas. Nº 79, 2007.

N’GONÉ: “E oráculo e o coveiro” en *Revue Noire* nº 29: Angola. París, 1998.

Nzewi, “Curating Africa, Curating the Contemporary: The Pan-African Model of the Dakar Biennale”. *SAVVY: Journal of contemporary African Art*. No. 4., 2012.

OCAMPO, Estela: “A la manera de los primitivos: trascender lo real” en *Real/Virtual en la estética y la teoría de las Artes*, Barcelona: Ed. Paidós, 2006.

OCAMPO, Estela: “ Primitivismo y Arte Primitivo” en *Nueva Revista*, nº 80, marzo-abril 2002.

OGUIBE, Olu: “El Anatsui: beyond Death and Nothinness” en *African Arts*, Vol. 31, 1998.

OGUIBE, Olu: “Odili Donald Odita” en *BOMB Magazine*, Nueva York, 26 de Marzo de 2015.

OKAFOR Obidike: “Art- Video in Nigeria” en *Dak’Art Actu* nº 1, Mayo 2014.

OKAFOR, Obidike: “Not another short fim” en *Dak’art actu* Nº1. Mayo 2014.

ORIOI SILVESTRE Y CANUT, J.: “Itinerarios africanos desde una perspectiva axiológica” en el Seminario *Travesías Culturales Canarias como archipiélago relacional*. Las Palmas de Gran Canaria, 2009.

Revista NICODEMUS E. And ROMARE K.: Africa. “Art Criticism and the Big Commentary” en *Third Text*, nº 41, 1997-1998.

ROSENBERG, Harold: *American Action Painters* en *ARTnews*, 1952.

SARRIUGARTE GÓMEZ, I., “De la Vanguardia a la Posmodernidad: Cambios conceptuales en torno al arte primitivo” en *Razón y Palabra*, noviembre - diciembre, Issue 70. 2009-2010.

Tesis doctorales.

ALEMÍN GÓMEZ, Angeles: “La relación entre la escritura y la pintura en la obra de Manolo Millares”. Universidad Complutense de Madrid. Dep. de Arte III , 2002. Tesis doctoral.

BRANDON, Reintjes: *Installing Anatsui: The politics of economics in global Contemporary Art*. University of Louisville (Kentucky), 2009.

CHAVARIBEYRE, Anne: *Regard sur un art non occidental : l'art africain contemporain, 1989-1997*. París:, Universidad de Rouen, 1997. Tesis doctoral.

CUENDE GONZÁLEZ, M^a Jesús: “La perspectiva filosófica de Léopold Sédar Senghor sobre el ser humano y su vinculación al existencialismo”, Oviedo: Universidad de Oviedo. Departamento de Filosofía, 2008. Tesis doctoral.

DEL VALLE CORDERO, Alejandro: “Ana Mendieta: Performance a la manera de los primitivos”, *Proyecto de investigación: “Primitivismo en el arte moderno”*, Barcelona: Departamento de Humanidades de la Universidad Pompeu Fabra, 2014. Tesis doctoral.

ENUMAH NZUBECHKWU, Emmanuel: *Metal scavenging as a veritable tool for income generation, waste reduction and environmental protection in Anambra State*. Faculty of Environmental Sciences. Nnamdi Azikiwe University, Awka (Nigeria). Tesis doctoral.

MUÑOZ TORREBLANCA, Marina: *La recepción de “lo primitivo” en las exposiciones celebradas en España hasta 1929*. Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, 2009. Tesis doctoral.

NUCCI, Francesca: “El mundo del arte contemporáneo en Mauritania: encuentros y desencuentros entre los artistas locales, la sociedad mauritana y las comunidades extranjeras”, Barcelona: Facultad de Geografía e Historia de Barcelona. Departamento de Antropología Social e Historia de América y África, 2013. Tesis doctoral.

REINTJES, Brandon: “Installing Anatsui: The politics of economics in Global Contemporary Art”, Louisville (Kentucky): BFA The School of the Art Institute of Chicago, University of Louisville, Department of Fine Arts, 2009. Tesis doctoral.

SCHWARTZOTT, Amy: *Weapons and Refuse as Media: The potent politics of recycling in Contemporary Mozambican Urban Arts*. Universidad de Florida, 2014. Tesis doctoral.

Material disponible en internet.

- 04/02/2001: *El CAAM muestra 'El tiempo de África', una revisión del arte contemporáneo del continente.*
En línea: <http://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/atlantica/id/666>
- 01/05/2002: *Declaración y Programa de Acción de Durban Conferencia Mundial contra el Racismo, la Discriminación Racial, la Xenofobia y las Formas Conexas de Intolerancia.*
En línea: http://www.oas.org/es/sla/ddi/docs/afrodescendientes_instrumentos_internacionales_Declaracion_Programa_Accion_Durban.pdf
- 09/02/2005: *Mozambique: Tree of life.* AfricaFocus Bulletin.
En línea: <http://www.africanfocus.org/docs05/moz0504.php>
- 01/06/2005: SMITH, K.: *Penny Siopis*, Johannesburg: Goodman Gallery Editions.
En línea: <http://www.artsouthafrica.com/>
- 01/05/2006: MARSAUD, Olivia: *Gabriel Kemzo Malou, sculpteur inspiré.*
En línea: <http://www.afrik.com/article9758.html>
- 01/06/2006: *Juakali Drummers.*
En línea: http://www.dulcimerfondation.org/extra/broch_DEF_en_s.pdf
- 12/10/2006: *100% Africa.* Exposiciones. Guggenheim de Bilbao.
En línea: <http://www.guggenheim-bilbao.es>
- 01/12/2006: *Art of Africa: The 50 best African artists.*
En línea: <http://www.independent.co.uk/news/world/africa/art-of-africa-the-50-best-african-artists-426441.html>
- 13/05/2007: *La Bouche du Roi: An artwork by Romuald Hazoumé.*
En línea: http://www.britishmuseum.org/whats_on/past_exhibitions/2007/archive_bouche_du_roi.aspx
- 05/10/2007: "The junkman from Africa" Dilomprizulike, *Henry Moore Institute's collection of Online Papers and Proceedings.*
En línea: www.henry-moore.org/hmi
- 16/02/2009: *Arte inVisible en ARCO09, una apuesta por el arte contemporáneo africano y su diáspora.*
En línea: http://www.aecid.es/galerias/descargas/noticias/nparte_invisible_arco_09.pdf
- 04/05/2009: *Afiriperfoma.*
En línea: <http://afiriperfoma.webs.com>

- 16/02/2009: BRITTO, Orlando: *Dossier de Arte Invisible 2010*. ARCO, Madrid.
En línea: http://www.aecid.es/galerias/descargas/noticias/nparte_invisible_arco_09.pdf
- 8/03/2009: Jack Shainman Gallery.
En línea: <http://www.jackshainman.com/exhibitions/>
- 09/05/2009: Uganda Association for Social Economic Progress.
En línea: <http://www.usepuganda.org>
- 18/08/2009: STEINBERG, Leo: "The Philosophical Brothel" en *Art News*, vol. LXXI, Nueva York.
En línea: <http://www.jstor.org/stable/778974>
- 12/09/2009: *Talking About. Conversation About Art Projects relating to Africa*.
En línea: <http://www.enoughroomforspace.org/?news=talking-about-enough-room-for-space>
- 25/09/2009: *Environmental Education Programme in Joal Fadiouth: using paintings to sensitize*.
En línea: WWF <http://wwf.panda.org/>
- 25/01/2010: KAMDAR, Neeraj: *Interview with Cyrus Kabiru*. Visual Artist from Nairobi, Kenya.
En línea: <http://extraimaginary.com/2010/01/25/interview-with-cyrus-kabiru-visual-artist-from-nairobi-kenya>
- 11/02/2011: JONES-HOGU Barbara: *The history, Philosophy and Aesthetics of AFRICOBRA*, Amherst: University of Massachusetts at Amherst, 1973.
En línea: <http://areachicago.org/the-history-philosophy-and-aesthetics-of-africobra/>
- 23/02/2011: AISS. *Art in Social Structures*.
En línea: <http://www.artinsocialstructures.org/>
- 10/03/2011: *Worlds of Art*.
En línea: <http://universes-in-universe.org/>
- 15/03/2011: *Arms into Art: A visual exhibition in cooperation with Núcleo de Arte in Maputo, Mozambique*.
En línea: <http://www.africaserver.nl/nucleo/eng/>
- 27/03/2011: *In Another Time. Moshekwa Langa Marhumbini*.
En línea: <http://www.e-flux.com/announcements/moshekwa-langas-marhumbini-in-another-time/>
- 14/06/2011: *Fundation Zinsou*.
En línea: http://fondationzinsou.org/FondationZinsou/Fondation_Zinsou_Accueil.html
- 21/07/2011: PASCALÉ MARTHINE TAYOU official website.
En línea: <http://www.pascalemarthinetayou.com/>

- 31/07/2011: *Environment and Object. Recent African Art.*
En línea: <https://tang.skidmore.edu/index.php/posts/view/540/>
- 01/09/2011: *Pascale Marthine Tayou.* Official Website.
En línea: <http://www.pascalemarthinetayou.com/>
- 1/11/2011: SOLÉS ICOLL, Gemma: *Festival Xeex contra la polución de Dakar, Wirico. Artes y Culturas Africanas.*
En línea: <http://www.wiriko.org/wiriko/festival-xeex-contra-la-polucion-de-dakar/>
- 20/11/2011: Fillitz, T. : “Worldmaking: The Cosmopolitization of Dak’art, the Art Biennale of Dakar”. *Global Art and the Museum.*
En línea: http://www.globalartmuseum.de/site/guest_author/270
- 29/02/2012: ENWEZOR, Okwui: *Setting the Stage: From Postcolonial Utopia to Postcolonial Realism.*
En línea: <https://ifacontemporary.wordpress.com/2012/02/29/varnedoe-lecture-1-the-question-of-contemporary-african-art/>
- 22/03/2012: HUME, Tim: *Artist creates objects of beauty from instruments of death.*
En línea: <http://edition.cnn.com/2012/03/22/world/africa/goncalo-mabunda-mozambique-artist-inside-africa/index.html>
- 20/05/2012: OLKOTZ, Leire: *La muerte en la obra de Ana Mendieta.*
En línea: <http://www.apartemagazine.es/?s=la+muerte+de+ana+mendieta>
- 11/07/2012: *La rehabilitación de la Medina de Dakar a través del arte urbano.*
En línea: <http://www.afribuku.com/la-rehabilitacion-de-la-medina-de-dakar-a-traves-del-arte-urbano/>
- 26/07/2012: KOUOH, Koyo :”Where does contemporary African art stand in today’s world?” en *Art Media Agency (AMA) Londres, 2012.*
En línea: <http://en.artmediaagency.com/tag/contemporary-african-art/>
- 16/09/2012: BOND, Briony: *Pascale Marthine Tayou.*
En línea: <http://www.wefaceforward.org/artists/pascale-marthine-tayou>
- 23/09/2012: *El Anatsui. Gawu.*
En línea: <http://africa.si.edu/exhibits/gawu/artist.html>
- 01/11/2012: GARB, Tamar.: *Reviewed Work: Figures & Fictions: Contemporary South African Photography. Kronos N° 38, Special Issue: Documentary Photography in South Africa.*
En línea: http://www.jstor.org/stable/41940673?seq=1#page_scan_tab_contents
- 09/12/2012: *Soving everydays problems with African ingenuity. Africagadget.*
En línea: <http://www.afriagadget.com/>

- 20/01/2013: MEMBE, Achile: “Afropolitanism” en *Africultures*, nº 66, 1º semestre, 2006.
En línea: <http://www.africultures.com/>
- 06/02/2013: *Contemporary African Art Collection by Jean Pigozzi*.
En línea: <http://www.caacart.com/pigozzi/>
- 28/03/2013: CAACart. *Contemporary African Art Collection by Jean Pigozzi*.
En línea: <http://www.caacart.com>
- 01/05/2013. Willian Kentridge. *NLA Design and Visual Arts*.
En línea: <https://nladesignvisual.wordpress.com/2013/04/>
- 12/05/2013: REVUE NOIRE / *Contemporary Arts from Africa and the World*.
En línea: <http://www.revuenoire.com/>
- 22/05/2013: PACAMUTONDO, Ouri Pota: “El arte que nace de la guerra” en *Afribuku, Cultura Africana Contemporánea*.
En línea: <http://www.afribuku.com/goncalo-mabunda-arte/>
- 21/09/2013: *The TransAfrican Project*.
En línea: <http://invisible-borders.com/>
- 06/10/2013: *Rencontres Picha Biennale Lubumbashi*.
En línea: <http://www.rencontrespicha.org/>
- 17/11/2013: ODUFUNADE, Bomi: “With intracontinental interaction, the scene is more fluid, more vibrant than ever before...” en *New African Magazine*, 2013.
En línea: <http://www.contemporaryand.com/blog/magazines/ith-intra-continental-interaction-the-scene-is-more-fluid-more-vibrant-than-ever-before>
- 02/01/2014: *In Memoriam*. UNATHI SIGENU (1977-2013).
En línea: <http://www.contemporaryand.com/blog/exhibition/unathi-sigenu-1977-2013/>
- 07/01/2014: *Dak'Art 2014 program*.
En línea: <http://www.biennialfoundation.org/biennials/dak%E2%80%99art-the-biennial-of-the-contemporary-african-art/>
- 30/01/2014: KENNEDY GIL, Aideen: *Wonder Workshop: el taller de las maravillas de Oyster Bay* en *WIRICO, Artes y Culturas Africanas*.
En línea: <http://www.wiriko.org/wiriko/wonder-workshop/>
- 02/02/2014: *Centre for Contemporary Arts*.
En línea: <http://www.theprogressoflove.com/>
- 19/02/2014: ROMERO, Alicia: “Arte Africano Contemporáneo” en *De Artes y Pasiones, Buenos Aires, 2006*.
En línea: <http://www.deartesy pasiones.com.ar/>

- 15/3/2014: *Galería de Arte Mamah Africa*. Madrid.
En línea: www.mamahafrica.com
- 17/04/2014: *Centre d'Art Contemporain Doual'Art*. Douala (Camerún).
En línea: www.doualart.org
- 01/05/2014: *Sound Development City*.
En línea: http://sound-development-city.com/2014/wp-content/uploads/2014/01/05_MaloseMalahlela.pdf
- 19/05/2014: BADOSA, Luis.: *Viaje de vuelta al corazón de África*.
En línea: <http://www.ehu.eus/ojs/index.php/Fabrikart/article/viewFile/2706/2292>
- 06/06/2014: *Jardins de Résistance. Afropixel 4*. Kër Thioossane, Dakar (Senegal).
En línea: http://www.ker-thioossane.org/IMG/pdf/PROG_afropixel_4_-_BAT_-_pages_-_issue.pdf
- 01/07/2014: STROBEL, Michèle-Baj: *La cour de Issa Samb: archive d'un monde à venir?* en AICA Caraïbe du Sud. Association Internationale des critiques d'Art.
En línea: <http://aica-sc.net/2014/08/02/la-cour-de-issa-samb-archive-dun-monde-a-venir/>
- 01/07/2014: *Addisfotofest*. Official Website.
En línea: <http://www.addisfotofest.com/>
- 10/07/2014: *Jackson Hlungwani's New Jerusalem comes to Joburg*.
En línea: <http://www.mediaclubsouthafrica.com/culture/3923-jackson-hlungwani-s-a-new-jerusalem-comes-to-joburg#ixzz3WtxXzGMo>
- 01/09/2014: *Norman Catherine*. Official Website.
En línea: <http://www.normancatherine.co.za/>
- 21/09/2014: *Bag Factory Artists Studios*. Johannesburg.
En línea: <http://www.bagfactoryart.org.za/>
- 27/09/2014: *Cercle Kapsiki*, Camerún.
En línea:
<http://www.eternalnetwork.org/scenographiesurbaines/index.php?cat=doualacollectif>
- 01/10/2014: *The Johannesburg Biennale*.
En línea: <http://www.artnet.com/>
- 02/10/2014: *KLA ART 014 – Festival de Arte Contemporáneo de Kampala*.
En línea: <http://www.wiriko.org/wiriko/klaart-014/>
- 24/10/2014: *SUNTAA-NUNTAA Organization*.
En línea: <http://home.online.nl/bartsje/organization.html>

- 07/12/2014: *Galería Kalao Panafrican Creation*, Bilbao.
En línea: <http://www.Kalaobilbao.com/>
- 12/12/2014: *Africaneando*. Revista de actualidad y experiencia.
En línea: <http://www.oozebap.org/africaneando/>
- 22/02/2015: ANAYA, Vanesa: “*Garbage Collectors*”: arte, reciclaje y cambio social en Uganda” en *WIRICO, Artes y Culturas Africanas*.
En línea: <http://www.wiriko.org/>
- 29/02/2015: *HIV Story Project. Film, Video and Digital Media*.
En línea: <http://thehivstoryproject.org/hsp/>
- 02/03/2015: *ZOMA Contemporary Art Center*.
En línea: <http://zcac.net>
- 18/03/2015: *Quattara Watts*, Arena for Contemporary African, African-American and Caribbean Art.
En línea: <http://africanah.org/quattara-watts/>
- 03/04/2015: *Centre for Contemporary Art of East Africa*.
En línea: <http://www.newmuseum.org/artspaces/view/centre-for-contemporary-art-of-east-africa>
- 09/04/2015: *The Nigerian Video Art Movement*.
En línea: <http://vanlagos.org/article.html>
- 10/04/2015: ROBERTS GLYN, M.A.: *Los jóvenes y el reciclaje: Cuando los desechos significan desarrollo*.
En línea: <http://unesdoc.unesco.org/images/0009/000986/098659sb.pdf>
- 12/04/2015: Springer, J. M., 2002. *Documenta 11: “Tabula rasa o último capítulo de la guerra de imágenes”*.
En línea: http://replica21.com/archivo/articulos/s_t/138_springer_docu11.html
- 14/04/2015: *KUONATRUST. Centre for Visual Arts in Kenya*.
En línea: <http://kuonatrust.org/>
- 15/04/ 2014: *Contemporary and Tribal Art*, Sitges (Barcelona).
En línea: <http://www.galeria-out-of-africa.com/>
- 16/04/2015: *Thapong Visual Arts Centre*. Gaborone (Botswana).
En línea: <http://www.contemporaryand.com/place/thapong-visual-arts-centre/>
- 23/04/2015: GARCÍA FELGUERA, María de los Santos: *Las flores del infierno. Manolo Millares y Jackson Pollock*. Universidad Complutense (Madrid), 1996.
En línea: www.ucm.es/BuCM/revistas/ghi/02146452/articulos/ANHA9696110217A.PDF

- 01/05/2015: *Throne of Weapons. A British Museum Tour.*
En línea: <https://www.britishmuseum.org/PDF/throne.pdf>
- 01/05/2015: NAVA RIVERO, Jesús: *Arte Global. La nueva visualización del arte y sus espacios de exhibición.*
En línea: http://homepage.univie.ac.at/jesus.navarivero/webs/picture/arte%20global_la%20nueva%20visualizaci%C3%B3n%20del%20arte%20y%20sus%20espacios%20de%20exhibici%C3%B3n.pdf
- 03/05/2015: *Studio 7. The long Walk Project.*
En línea: http://greatmoreart.org/greatmore_studio/Home.html
- 06/05/2015: *John Edward Odoch-Ameny.*
En línea: <http://www.kentaro-art.com/odoch-ameny1.htm>
- 8/05/2015: *Bamako 07'. En la ciudad y más allá. VII Encuentro africano de la fotografía.*
En línea: http://www.casaffrica.es/casaffrica/Agenda/dossier_bamak07.pdf
- 09/05/2015: *Venice Biennale honours Africa's 'bottle-top artist' El Anatsui.*
En línea: <http://www.bbc.com/news/world-africa-32666521>
- 09/05/2015: *Changamoto Arts Fund.*
En línea: <http://www.contemporaryand.com/blog/institutue/changamoto-arts-fund/>
- 10/05/2015: *Blank Projects Gallery. Cape Town (Sudáfrica).*
En línea: <http://www.blankprojects.com/>
- 12/5/2015: *The Kobo Trust.*
En línea: www.kobo-safaris.com
- 12/05/2015: NETTLETON, A: “*Modernism, Primitivism and the search for Modernity: A 20th Century quandary for Black South African artists.*”
En línea: <http://www.lepeuplequimanque.org/histoires-afropolitaines-multitudes-53-54.html>
- 13/05/2015: *The African Renaissance. Afro-polis.*
En línea: <http://www.afro-polis.com/>
- 19/05/2015: *32° Ugandan Arts Trust.*
En línea: <http://ugandanartstrust.org/>
- 19/05/2015: *Association Soleil d’Afrique. Bamako (Mali).*
En línea: <http://www.soleildafrique.org/acceuil.html>
- 20/05/2015: *Project: Kampala Art Biennale 2014: Progressive Africa.*
En línea: <http://kampalaartstrust.org/>

- 21/05/2015: *First Floor Gallery Harare.*
En línea: www.firstfloorgalleryharare.com
- 21/05/2015: *Project Space Lagos.*
En línea: <http://project-space-lagos.org>
- 24/05/2015: *African Renaissance, Development, International Cooperation in Peace.*
En línea: <http://www.africavenir.org>
- 24/05/2015: *Space for Panafrikan Research Creation and Knowledge.*
En línea: <http://www.sparck.org/>
- 25/05/2015: *Enough Room for Space. Independent Art Initiative.*
En línea: <http://www.enoughroomforspace.org/>
- 28/05/2015: *RAW, Center for Art, knowledge and Society.*
En línea: <http://www.rawmaterialcompany.org/>
- 29/05/2015: *ANO, Cultural Research Platform.*
En línea: <http://anoghana.org/new/>
- 05/06/2015: MENDEZ, Lourdes: *Las artistas africanas en la encrucijada internacional del arte contemporáneo.*
En línea: http://www.mav.org.es/documentos/NUEVOS%20ENSAYOS%2007%20SEPT%202011/artistas%20africanas_LourdesMendez.pdf
- 06/06/2015: *Akaa - Foire d'art contemporain et de design africain.*
En línea: <http://gawlab.tumblr.com/>
- 09/06/2015: *What future? Which worlds? Some Thoughts On Africa at the 56th Venice Biennale.*
En línea: <http://www.artsouthafrica.com/220-news-articles-2013/2453-what-future-what-worlds-some-thoughts-on-africa-at-56-venice-biennale-liese-vd-watt.html>
- 13/06/2015: *Fundació Antoni Tàpies.*
En línea: www.fundaciotapies.org/

Videos.

- 12/11/2014: DAK'ART 10. Arte Contemporáneo en Senegal.
En línea: www.kalaobilbao.com/kalaobilbao.php
- 04/01/2015: KALAO 3 ROUND 05.12.12 a 02.02.13
En línea: <https://vimeo.com/56802738>
- 18/02/2015: POMMIER Claudine: *The art of Viyé Diba: the intelligent hand*, Vancouver (Canadá): Arts in Action Society, 2003, Dakar (Senegal): SudProd Senvision, 2003.
En línea: http://members.shaw.ca/artsinaction/viye_diba_filmbrochure.html
- 12/05/2015: Cheikh Diouf. AFRIKART.
En línea:
<https://www.facebook.com/afrikart/videos/189445444785/>
- 12/05/2015: ArtBegetsSpirit: Introducing Sokari Douglas Camp 'All The World Is Now Richer'.
En línea:
<https://www.youtube.com/watch?v=bP670yIRhzg>
- 07/06/2015: Gabriel Kemzo Malou. AFRIKART.
En línea:
<https://www.facebook.com/afrikart/videos/vb.155543374340/271672866214483/?type=2&theater>
- 07/06/2015: Ernest Weangai. AFRIKART.
En línea:
<https://www.facebook.com/afrikart/videos/vb.155543374340/271668406214929/?type=2&theater>
- 08/06/2015: Moustapha Dime. AFRIKART.
En línea:
<https://www.facebook.com/afrikart/videos/vb.155543374340/167946139920490/?type=2&theater>
- 08/06/2015: Soly Cisse.
En línea:
<https://www.facebook.com/afrikart/videos/vb.155543374340/400413403538/?type=2&theater>
- 09/06/2015: Frédéric Bruly Bouabré. AFRIKART.
En línea:
<https://www.facebook.com/afrikart/videos/vb.155543374340/101251933256578/?type=2&theater>

- 09/06/2015: Viye Diba. AFRIKART.
En línea:
<https://www.facebook.com/afrikart/videos/vb.155543374340/189563204785/?type=2&theater>
- 10/06/2015: Samuel Fosso. AFRIKART.
En línea:
<https://www.facebook.com/afrikart/videos/vb.155543374340/189379699785/?type=2&theater>
- 10/06/2015: Freddy Tsimba. AFRIKART.
En línea:
<https://www.facebook.com/afrikart/videos/vb.155543374340/188815054785/?type=2&theater>
- 11/06/2015: EITB KULTURA: Cheikhou Ba.
En línea:
<http://www.eitb.eus/es/videos/detalle/772300/eitb-kultura-cheikhou-ba/>

