

Elefantes imaginados, elefantes posibles: la percepción del arte africano en Europa

Adriano Mixinge

Crítico e historiador de arte, Angola

I. Introducción

La historia que os voy a contar, a pesar de ser una historia llena de esperanzas y deseos, es una historia triste. Historia de múltiples arbitrariedades eso es lo que, sin lugar a dudas, la percepción del arte africano en Europa, porque está anclada en la historia política, social, religiosa y económica del mundo, tal y como la conocemos después de los mapas cartográficos de los siglos XV y XVI, y por ello reproduce también su lógica, sus jerarquías e injusticias. Las visiones de la historia del arte y de la antropología europeas estuvieron siempre sometidas a las perspectivas generales del saber occidental, es decir, son una “repetición aterciopelada” de la perspectiva de sus poderes político y económico y, por lo tanto, reflejan su perversidad y su hegemonía. Desde la herencia de la antigüedad y del medioevo, pasando por la percepción que tuvieron y transmitieron, en el renacimiento (siglo XVI) los primeros navegantes y exploradores europeos, pasando por la representación secundaria, demonizada y estereotipada del negro en el arte y la cultura occidental, entre los siglos XVII-XIX, situémonos donde nos situemos, es fácil percibir que desde principios del siglo XX se ha inaugurado ya una nueva gramática de las relaciones interculturales.

Más importantes que la experiencia del arte africano en sí mismo (u otro de alguna cultura no europea), históricamente, los europeos han preferido siempre lo que se cuenta de ello; más que a los artistas africanos, los europeos han preferido siempre el testimonio de los viajes de sus escritores; no importa si fuese Rimbaud, Henry Loth, André Gide, Michel Leiris, Levis-Strauss o Gaugin, lo que fascina de ello es que son imágenes de unos espejos que aparentemente los europeos llevaban y regalaban a otros pueblos, pero que en verdad simbolizaban espejos interiores, testigos de sus miedos y traumas, sus deseos, sus fracasos o su ansiedad más íntima. Pero, independientemente de la percepción que los europeos tengan de los africanos y de su arte, nuestra perspectiva concuerda con Kwame Anthony Appiah en su famoso ensayo *En la casa de mi padre*, en el que el autor estima que “para que una **identidad africana**

nos confiera poder, lo que se hace necesario (...) es (...) reconocer, antes que nada, que la raza, la historia y la metafísica no imponen una identidad: que podemos escoger (...) lo que significará ser africanos en los años venideros” (1997: 246).

Son como actos de plena conciencia de lo que será esa elección que, desde las últimas décadas del siglo pasado, una serie de intelectuales y artistas africanos y, también, no pocos artistas no occidentales, asociados a los sectores más progresistas (y otros) del circuito artístico internacional están contribuyendo a “desactivar” los pilares del eurocentrismo en la construcción de la percepción del arte no occidental y del arte africano, en particular. Pero, desactivar el eurocentrismo o fundar una gramática en las relaciones con la otredad, desde la sana interculturalidad, no podía ser un proceso pacífico, exento de riesgos y trampas. Y son estas trampas y ambigüedades las que pretendemos poner al descubierto, sabiendo que habría que hurgar y profundizar en historias diferentes (alemana, inglesa, francesa, italiana, belga o portuguesa, fundamentalmente).

Pese a que muchos textos y referencias serán invocadas, diseccionaremos tres libros que juzgamos paradigmáticos, a saber: 1. *A Máquina de Dúvidas – O conceito de Negro na Literatura de Viagens sobre Angola Séculos XV-XVII* (Parreira: 1998); 2. *La escultura negra y otros escritos* (Einstein: 1915) y 3. *L’art negro-africain* (Bidima: 1997). Y la selección de estos textos no es del todo arbitraria:

1. La historia de la colonización de Angola por los portugueses empieza, en 1482, en el Reino del Congo, cuando Europa se encontraba a finales del Medioevo. La bibliografía sobre Angola, entre los siglos XV-XVII, nos interesa sobremanera porque, en el citado periodo, “Angola pudo haber sido el mayor mercado de esclavos del mundo y uno de los espacios más deseados por los holandeses que disputaban con los portugueses y otros europeos el control del tráfico trasatlántico de esclavos” (Parreira, 1998: 20).
2. Carl Einstein estuvo en París en el momento en que las vanguardias europeas se interesaron, entre otros, ante objetos de origen africano. Referirse a un libro del periodo resulta indispensable en la medida en que, tal como sabemos, las vanguardias artísticas europeas de principios del siglo XX contribuyeron al más significativo cambio en la percepción del arte africano en Europa.
3. En su libro, Jean-Godefroy Bidima hace una disección rigurosa de lo que se ha dado en llamar “arte negro-africano”, tanto desde el eurocentrismo como desde el

afrocentrismo y, por ello, desde mi punto de vista, se distancia de cualquier visión condescendiente y/o retrógrada sobre el asunto. He allí su mérito.

Pero, lo cierto es que, hasta principios del siglo XX, para que un artefacto de una cultura diferente a la occidental fuese considerado artístico tenía que viajar a Europa y solo aquí, entonces, dentro de las instituciones artísticas podía ser legitimado como tal. En este sentido, Carl Einstein en su libro ya citado nos dice: “quizá no haya arte al que el europeo se acerque con tanta desconfianza como el 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 (...). El negro, sin embargo, es considerado ya de entrada como ser inferior al que hay que tratar sin miramientos y sus propuestas se condenan *a priori* como insuficientes. Se ha apelado a vagas hipótesis evolucionistas para juzgarle; a unos les sirvió el falso primitivismo; otros adornaron al objeto indefenso con frases convincentemente falsas (...). Se quería aprehender en el negro algo así como el testimonio de los orígenes, de un estado que nunca hubiera ido más allá de sus comienzos. (...) El europeo reivindica para si una condición previa, es decir, una absoluta, incluso fantástica, superioridad sobre los negros” (2002: 13).

Las antítesis, ¿inferior y superior? ¿cultura o incultura? ¿arte y no arte? ¿civilizados o bárbaros? y ¿primitivos y/o modernos?, son ejemplos de esa “terminología despreciativa” de la que habla Carl Einstein y que refleja los prejuicios que han condicionado la percepción que Europa ha ido desarrollando sobre el arte africano. Pero, lo que importa aquí y ahora es: ¿Cómo, cuando, por qué y quiénes comenzaron con esta babel de visiones fantasmagóricas? ¿Existe realmente una visión y percepción europea de y sobre la cultura y el arte africanos? ¿A qué denominaríamos percepción europea? ¿Y qué definiríamos como arte africano? ¿Qué, cómo y dónde?

La percepción del arte africano en Europa de la que hablaremos es, fundamentalmente, aquella que surge con el encontronazo de culturas, alrededor del siglo XV, tan bien reflejada tanto en los textos culturales (de la literatura a la etnografía, de las artes plásticas a la filosofía, de los relatos de viajes a la crítica del arte y de allí a la museografía), en la dinámica internacional del mercado de obras de

arte, en las instituciones de enseñanza, en los medios de comunicación social, así como en los mecanismos estructuradores de la memoria y el subconsciente colectivo. Y si hoy aceptamos el concepto de arte, entendiéndolo como la intencionalidad artística al servicio de lo bello, en cada época y cultura, es porque, como afirma el historiador mexicano Jorge Alberto Manrique, “el concepto de arte, todo lo maltrecho que se quiera, ha demostrado que su condición más propia es su capacidad abarcadora. Desde que se inventó la idea de estilo histórico, en el siglo pasado (siglo XIX), el arte ha ido incorporando universos antes impensados. Se acogió el gótico, el románico y luego el arte japonés y el negro y el africano y el prehispánico y suma y sigue con el arte popular de cada región del mundo. Y en cada país, de la orgullosa Europa a las regiones más apartadas o más miserables, han surgido sus movimientos y sus valores artísticos. Y lo grave es que cuando los conocemos nos parecen a veces magníficos (...)”¹.

II. El concepto de negro en la literatura de viajes sobre Angola entre los siglos XV-XVII

Una serie de datos permiten afianzar una visión estereotipada del negro en Europa. En su libro, Adriano Parreira cree que es “en Mareshah (Palestina), en un friso artístico que decora un sepulcro de finales del siglo III y principios del siglo II a.C. en el que encontramos las referencias constituyentes de uno de los más importantes significantes del concepto del negro/África. En este friso, —nos lo confiesa Parreira—, se distingue un elefante y su conductor de trazos negroides, con la inscripción *Aethiopia*”. “[...] La asociación —continuamos citando— entre el negro y los animales no es una especificidad de Palestina, pues en algunos ejemplos de la numismática etrusca de la época representan esfinges de negros en uno de los lados de la moneda, mientras que en el lado opuesto se graba la imagen de un elefante”, o sea que “la asociación entre Etiopia, país del negro, hábitat de monstruos/elefantes... (y otros animales) y Sur, zona cálida, calor extremo, no humanidad constituye tal vez el enunciado más significativo del concepto de negro que la antigüedad transmitió a la Europa de la edad media y esta al Renacimiento” (Parreira, 1998: 30). Pero, podemos rastrear el concepto en otros contextos:

¹ En *Año 2000: Superpoblacion artística*. Octubre de 1987.
En <http://www.nexos.com.mx/internos/foros/milenio/sobrepoblacion.asp>

1. En la Biblia, concretamente en “uno de los pasajes más interesantes del Génesis, es el que se refiere al conflicto entre Noé y su hijo Caín, y que estuvo en la base de la asociación que se estableció entre el africano y la esclavitud...” (Parreira, 1998: 30).

2. En la literatura medieval ibérica, pese a que el tema del negro no aparezca de forma alguna recurrente, existen dos aspectos frecuentemente subrayados, a saber: a) Su perfil de amante clandestino y nocturno de las señoras de la Corte; b) La luminosidad de sus ojos a los que se les atribuye no sólo un brillo extraordinario, sino también la capacidad de emitir luz, o sea, se le asocia al gato y por esa vía gato/diablo/noche/negro/sensualidad.

3. En la pintura europea, específicamente con Andrea Mantegna (1431-1506), en un fresco del Palacio del Duque de Mantua, Alinari; Pedro Pablo Rubens (1577-1640), en el retrato de cuatro cabezas de africanos expuestos en el Palacio de Bellas Artes, en Bruselas y, también, Rembrandt Van Rijn (1606-1669) los ha representado en algún que otro cuadro. Pero, en general y basta ir al Museo del Prado para constatarlo, cuando la figura del negro aparece entre los siglos XV-XIX en alguna pintura es siempre una figura subalterna, rey mago —Baltasar— que, entre tanto, no puede ser olvidado. Está allí.

4. Entre los siglos XVIII-XIX, en la egiptología, esa visión fragmentada de África, cegados por la influencia de los egipcios en el arte grecorromano, los historiadores europeos eran incapaces de reconocer —Cheik Anta Diop lo pondría de manifiesto años más tarde— que los egipcios naturalmente se relacionaron con las culturas del África subsahariana.

Todo indica que la concepción renacentista del negro se ha perpetuado y, por lo tanto, es heredera de una ideografía originada en el mundo clásico y otras culturas mediterráneas que vinieron a unirse con la concepción judeocristiana. La Europa del renacimiento se atribuyó la veleidad de conquistar el alma del “otro”, “sarraceno”, “moro”, “amarillo”, “indio” o “negro” y de rescatarla en el seno de su “civilización” como parte a integrar en un “mundo” que, aún a finales del siglo XVII, era según la expresión de explorador italiano J. A. Cavazzi, “demasiado nuevo” (Parreira, 1998: 18). No contentos con transferir la idea de no humanidad al otro, en lo que concierne específicamente a África y a los africanos, los europeos de la época circunscribirían bajo otra idea, la del territorio indeterminado (Guinea o Etiopía) todo un conjunto de

pueblos y culturas aún bastante desconocidas (continente sin historia dirá Hegel en la Alemania del siglo XIX; sin los europeos no sería posible que África existiese, diría Oliveira Salazar en el Portugal del siglo XX).

III. Estigmas: para perpetuar la esclavitud y la idea de la inferioridad

En lo referente a la imagen del negro, en su ensayo, después de haber revisado *La crónica de Guinea*, de Gomes Eanes de Zurara, las *Relaciones y Apuntes*, de la Compañía de Jesús, la obra de Filipo Pigafetta, los libros *Relatione del Reame di Congo et delle Circonvicine Contrade* y *Istorica Descrizione*, del padre capuchino Cavazzi de Montecuccolo —obras sin dudas influyentes y que merecieron la credibilidad de sus contemporáneos, entre los siglos XV-XVII—, el investigador angoleño Adriano Parreira ha inventariado un conjunto de estigmas sobre el negro, a saber:

1. “Es gente bárbara (...)”, “...hacen poco uso de la razón...”, “...los negros no saben aprovechar los animales de carga...”: estigma de la incapacidad intelectual (Parreira: 62);
2. “Es verdad que, acostumbrados en la frugalidad y la penuria nunca se quejan”, “la verdad es que poco les es suficiente y se satisfacen con casi nada”: estigma de la frugalidad (Parreira: 63);
3. “Beben siempre, están más preocupados en beber que en comer”: estigma del alcoholismo (Parreira: 64);
4. “Por falta de iniciativa y por pereza de los agricultores”, “la bondad del suelo nunca se corresponde a la escasa producción, (...) trabajan poco en sus tierras (...) porque son propensos a la pereza”: estigma de la pereza (Parreira: 64);
5. “No se preocupan en guardar alguna cosa para el mañana”, “en fin, es cosa de admirar, pero verdadera, que estos negros sin letras y sin industria derrochan toda su vida en la pereza, en interminables conversaciones, fumando, en danzas y cantando, descuidando la mejoría de las condiciones de sus familias como si esto fuera difícil”: estigma de la irresponsabilidad social (Parreira: 66);
6. “Los hombres sólo hacen guerras”, “hacen continuamente guerras entre si”: estigma de la asociabilidad y de la animosidad (Parreira: 67);

7. “Después de estar aquí, peleando unos con otros, los vencedores se comieron a los otros”, “y pocos días antes de nuestra llegada mataron y se comieron a cuatro hombres blancos...”: estigma de la antropofagia (Parreira: 68);

8. “Con toda su mala vida y comiendo de lo peor se mantienen sanos y viven mucho”, “hallaron en una casa de ídolos dos viejos, marido y mujer, que no tenían más que figura de tierra”: estigma de la longevidad (Parreira: 68);

9. “Un negro... engendró como hombre y parió como mujer”, “en el arte y el oficio no hay distinción alguna entre machos y hembras”, “cada uno tiene las mujeres que quiere”: estigma de la promiscuidad sexual (Parreira: 71);

Y además de los ya citados, el autor detalla otros estigmas o características (de la flora, de la habitación, de la dieta, del vestuario, de la fuerza, de la mujer y de las formas como aquellos hombres se relacionan con ellos) que no sirven más que para contribuir a perpetuar la idea de una supuesta inferioridad del negro.

IV. Baudelaire y Rimbaud: paradigmas de finales del siglo XIX

Como para los navegantes del siglo XVI-XVII, el viaje se convierte en placentera evasión física, mental, ficticia o interior. Viaje de evasión o viaje iniciático, a finales del siglo XIX, los europeos necesitaban dinamitar sus propios ombligos. Es en este periodo cuando Baudelaire y Rimbaud nos muestran dos formas distintas de percibir el arte y las culturas no occidentales y, en particular, la cultura africana.

Baudelaire tiene una percepción a distancia, es la atracción de la modernidad, mientras Rimbaud, como nos lo cuenta Claude Jeancolas (su biógrafo), a finales del siglo XIX “deja de escribir a los veinte años. Decepcionado por la incapacidad de las palabras por cambiar el mundo, no le resta sino partir. Se sumerge en la realidad. Hace fortuna. Desde los márgenes del mar Rojo, África le llama. Es su último viaje”². Entre Yibuti y Addis-Abeba, como en un “barco ebrio”, Rimbaud encuentra la desilusión de lo exótico y a ese itinerario de poeta maldito lleva armas, es decir, lleva el mal y la muerte con las que no puede frivolar.

Baudelaire está más preocupado con la modernidad que en *El Pintor de la Vida Moderna* define como “...lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte,

² Jeancolas, Claude: “Rimbaud. Voyage au bout de l’Afrique”, en *Terre Sauvage. Le magazine grandeur nature*. N.º 144. París. Noviembre de 1999.

cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable”³, pero no deja de referirse al otro, o las formas en las que los europeos perciben a ese otro, como “...las razas que nuestra civilización, confundida y pervertida, trata gustosa de salvajes, con un orgullo y una fatuidad absolutamente risibles...”⁴, aunque, también admite que existe una “barbarie inevitable, sintética e infantil, que con frecuencia permanece visible en un arte perfecto (mejicano, egipcio o asirio)”⁵. Si primero (Rimbaud) lleva la muerte a los etíopes y somalíes, a ese otro que le seduce, el segundo (Baudelaire) cree tanto en la dicotomía entre civilización y barbarie como en la minoría de edad de muchas de las culturas no occidentales.

V. Arte negro, museografía y vanguardias artísticas del siglo XX

Dicen que fue un día, en los húmedos y extintos depósitos del Museo del Hombre en el Trocadéro, en París, que Pablo Picasso vio por primera vez esculturas de origen africano y de Oceanía que estarían en la base de las *Señoritas de Avignon*, el célebre cuadro que daría pie al cubismo y a los ejercicios de Picasso que tanto han contribuido a revolucionar el arte europeo de la primera mitad del siglo XX y la mirada que los europeos pasaron a tener del arte africano. Todavía hoy es fácil encontrar en los museos en los que existe una colección de arte africano, en París, un grupo de estudiantes reproduciendo esculturas, fascinado por las formas, las proporciones de máscaras y esculturas, como si una dada cultura, en este caso, la africana, pudiese reducirse al los objetos que se representaban. Pero, en aquel mismo periodo había una reflexión sobre lo que estaba aconteciendo y Carl Einstein diría cosas como:

1. “Los conocimientos del arte africano son, en conjunto, escasos e imprecisos; aparte de ciertas obras de Benin, no hay nada fechado; varios tipos de arte se designan por el lugar del hallazgo, pero no creo lícito sacar de ello ningún provecho. Las poblaciones migraban y unas desplazaban otras; además, se supone que allí, como en otras partes, las tribus luchaban por los fetiches y la tribu vencedora se apropiaba de los dioses de los vencidos con el fin de participar de su ayuda y protección. Estilos muy dispares proceden a menudo de la misma región. Todo esto permite diferentes explicaciones,

³ Baudelaire, Charles: *El pintor de la vida moderna*. Colección de arquitectura, 30. Colegio de aparejadores y arquitectos técnicos. Librería Yerba. Cajamurcia. Murcia, 1995. Pág. 91.

⁴ Idem. Op. cit. Pág. 123.

⁵ Idem. Op.cit. Pág. 95.

pero es imposible decidir cuál de ellas es la justificada; se puede suponer, en este caso, que se trata de un arte más antiguo o más reciente, o que dos estilos se dieron al mismo tiempo, o que un determinado tipo de arte haya sido importado. Sea como sea, ni los conocimientos históricos ni los geográficos permiten de momento ni siquiera la más modesta precisión artística” (Einstein: 2002: 31);

2. “Mientras que la obra de arte europea está sometida a una interpretación a través de los sentimientos e, incluso, a una interpretación formal, en la medida en que el espectador es requerido a ejercer una función óptica activa, la obra de arte negro tiene no sólo por razones formales sino también religiosas, una sola determinación. No significa nada, no simboliza nada... (Einstein: 2002: 42/43)”;

3. “El exotismo es, a menudo, solo romanticismo improductivo, un alejandrismo geográfico. El arte negro es el último e inútil recurso de aquel que carece de originalidad. Con todo, el valor del arte africano no se ve aminorado por la incapacidad de gentes insignificantes. Yo no contemplo el arte africano bajo el punto de vista del comercio del arte actual, tendente a llevar un tesoro artístico a unos seres atormentados por su falta de imaginación, sino desde la perspectiva de que se inicie una investigación sobre la escultura y pintura africanas” (Einstein: 2002: 97).

En lo que respecta a la relación de los distintos movimientos de las vanguardias artísticas del siglo XX y el arte negro-africano conviene destacar que: 1. Permitieron mayor visibilidad internacional del arte tradicional africano; 2. Preocupados con las formas, obviaron completamente los contextos culturales de los que surgen los artefactos, teniendo con ellos una relación epidérmica y superficial. En realidad, no que creo que Picasso (entre otros) supiese las peculiaridades funcionales y conceptuales de aquellas máscaras, fuera de su contexto original y su cosmovisión fundacional, sus perspectivas utilitaria y comunitaria.

En la primera mitad del siglo XX, el arte africano pasó y fue reformulado por los talleres de los vanguardistas y era y continúa siendo presentado en los museos con una sintaxis adulterada, mala y malévola, triste y deprimente. En momentos previos a la escritura original de este texto, hace un par de años y ciertamente para enriquecerlo del punto de vista museográfico visité, en París, los museos del Hombre y el de las Artes de África y Oceanía: era domingo, había temperaturas bajas y el negro de las telas de las salas de África no podía ser más sobrecogedor. Y el sobrecogimiento no

terminaba allí: las vitrinas, los textos de apoyo poco esclarecedores y las fichas técnicas poco detalladas de las piezas reforzaban esa atmósfera de desconcierto. La cuestión era mucho más grave, porque aquello que exponían era reflejo de una historia que Jean-Hubert Martin explica en el prólogo al catálogo del museo: “el museo es, a pesar de su pretensión de dar una imagen distanciada y edulcorada de su pasado, un reflejo de su tiempo. Antes de ser un testimonio de la historia, que se quiere a veces objetiva, él es el espejo de una sociedad que lo engendró en un momento dado. Pocos museos en Europa sufrieron mutaciones tan brutales en su historia como los museos coloniales. (...) El museo de las artes de África y Oceanía no escapa a su destino. Ha conocido sucesivas transformaciones que se corresponden a su evolución fruto del triunfo del colonialismo, su declive después de la colonización e importantes cambios de actitud frente a los pueblos sin escritura, que otras veces hemos llamado de primitivos” (Martin, 1999: 5). Es decir, primero fue el Museo Permanente de las Colonias, después Museo de las Provincias del Ultramar de Francia, con una sección sobre “el exotismo en el arte y la literatura” y en donde Oceanía estaba representada con por series de diseños y grabados de Gauguin que se transmutó en “indígena” para la ocasión.

Eso no es todo: en 1960, por decreto de André Malraux, se transforma en Museo de las Artes de África y Oceanía, pretendiendo que “...las culturas exóticas fueran puestas en pie de igualdad con las culturas europea (...)”, en realidad “institucionaliza el abismo entre el estudio etnológico y la mirada estética”. Sin embargo, requiere una nota aparte la diferencia entre los estudios etnográficos y aquello que Jean-Hubert Martin llama mirada estética ya que, mientras los primeros (los estudios etnográficos) se estructuraron con una taxonomía y clasificación en tribus y/o etnias —a pesar de las imprecisiones o del hecho de que, en no pocos casos, sucedía que los grupos no se identificaban en ellas, la clasificación de Melville Herskovits es de las más famosas— que, no podemos ignorar, sirvieron para justificar la colonización o fomentar los conflictos interétnicos y el tráfico de esclavos; los segundos (la mirada estética), si entendemos que la estética es susceptible de percibirse en todas las esferas de la vida, permitieron ver lo bello en el concierto general de las culturas y sin más pretensión que el disfrute estético en si mismo.

Una de las tesis que James Clifford quiere esclarecer en su libro *Dilemas de la Cultura* (1988) es, precisamente, la de los límites de los estudios etnográficos y antropológicos y en qué medida estos estudios poseen verdades dudosas, tanto por la primacía de la subjetividad en los textos (cuadernos de viajes o libros de notas) de los etnógrafos que se situaban en el hemisferio del observador, como en la forma en la que los sujetos situados en el hemisferio del observado se permitían adulterar la realidad en dependencia de lo que, suponían, los europeos querían oír.

Así que hay que tener en cuenta que usamos una clasificación que heredamos de la antropología colonial europea y que, por lo tanto, requerirá de muchas precisiones (a nivel territorial, imaginario, cosmogónico, de la autoconciencia étnica y de las peculiaridades de sus producciones materiales).

Pero, si podemos establecer una relación entre la imagen del negro y la percepción del arte tradicional africano en Europa, también es cierto que esta percepción no se queda allí. La entrada del arte africano contemporáneo, en general, en los circuitos internacionales del arte y en el circuito europeo del arte contemporáneo es un fenómeno reciente, es decir, de los últimos treinta años, y se ha ido consagrando con innumerables exposiciones y publicaciones en diversas ciudades del mundo, de Londres a Tokyo, de Johannesburgo a París, de Dakar a Canberra.

En su generalidad, el arte africano contemporáneo está preocupado con temas como "...la materia (los arquetipos ancestrales), la búsqueda del yo (identidad) y del nosotros (la experiencia del desastre) y de la libertad (la liberación de las metrópolis)... [todo eso es la esencia del arte contemporáneo por doquier]... con la diferencia de que África puede modularlo desde la fidelidad más íntima (por próxima y por vital) y desde la utopía más orgullosa"⁶.

VI. Las tesis de Bidima: Eurocentrismo contra el arte africano

En agosto del 2001, en una nota de prensa a propósito de la colección africana del British Museum, Beverly Andrews escribiría: "después de 30 años de exilio en el Museo de la Humanidad de Londres, la colección africana del British Museum —una de

⁶ Carta de Noémi Luis al autor. En Mixinge, Adriano, *Arte Africano e Condição angolana* (libro aún inédito). Editorial Chá de Caxinde, Luanda, 2008.

⁷ En www.afrol.com/es/Noticias/cultura010_Britishmuseum.htm (12/05/2001)

⁸ Idem. Op. cit.

la colecciones de arte africano más amplias del mundo— vuelve ahora al principal edificio del museo. Objetos de todo el continente se exhiben dentro de un contexto global (...)”⁷.

Y después cita, también, a Chris Spring, conservador del museo, que dice: “queríamos que la colección fuese apreciada del mismo modo que la de arte griego o romano, pero todavía hay quien continúa siendo reacio a este concepto y aun algunos de los visitantes nos preguntan donde están las recreaciones de las aldeas de tribus (...). La percepción pública del arte africano ha cambiado bastante, pero todavía sigue habiendo muchos que se resisten al cambio y continúan con el concepto tradicional. Ellos necesitarán probablemente más tiempo”.⁸

O sea, objetos de todo el continente africano se exhiben en un contexto global, equiparados con el arte grecorromano, pero ante los cuales algunos visitantes añoran la recreación de las aldeas, propia de la museografía colonial de la segunda mitad del siglo XIX.

Pero, la verdad sea dicha, históricamente, la percepción del arte africano en Europa ha obedecido a una lógica mucho más compleja, fea y peligrosa; una lógica que el filósofo camerunés Jean-Godefroy Bidima ha diseccionado en aquel capítulo que denominó “fantasmas sobre el arte negro” de su libro *L’art négro-africain*. En el referido ensayo Bidima desmonta tanto las “trampas del eurocentrismo” como explica en qué medida el afrocentrismo está contra el arte africano. Según Bidima las “trampas del eurocentrismo” podrían estar así resumidas:

1. El arte africano, bautizado como arte primitivo en la historia del arte occidental, no es más que la historia de unas formas explicadas desde el eurocentrismo; formas sin contenidos que interesarán al estudioso europeo porque su subconsciente acepta que provienen de un continente sin historia.
2. No hay autenticidad en el arte africano, ya que no es más que una suerte de hibridismo malo (W. P. Fagg) que se limita a copiar y reproducir formas extrañas a su antojo, por lo que es absolutamente necesario hacer como hizo Pierre Romain Defossé, es decir, ir a Katanga (República Democrática del Congo) e instalar una escuela en la que el artista africano deberá crear sin influencias externas, disfrutar mirando su ombligo.

3. En la percepción europea sobre África existe (o se estimula) una patología de la regeneración y la regresión, evidenciada a través de razonamientos como el del pintor francés Paul Gauguin, según el cuál “la barbarie es un medio de rejuvenecimiento”, o en el de Michel Leiris que considera que “la obra de arte no tiene otro objetivo que evocar la magia de los demonios interiores”.
4. El interés por el arte africano podrá también revelar un complejo de Jonás caracterizado por insinuar un regreso al vientre, ese estadio primario que nos abarca y nos nutre, al mismo tiempo; envoltorio original y primordial. Ver a través del arte primitivo será para el europeo tocar un estadio preoccidental de la cultura, o lo que sería lo mismo, el complejo de Jonás refleja la “tradición del buen salvaje” bien conocida desde Montaigne y Rousseau.
5. Más allá del complejo de Jonás, todo ello según Bidima, existe el fantasma de la imagen de marca, en donde la imagen de lo arcaico es parte del barroco cultural (Braudillard). Cuando vemos un objeto de arte africano expuesto en el despacho de un europeo es porque se permite un juego de doble rol: por un lado, él aparece como un ser cultivado, abierto y permisivo frente al otro y, además, es un viajero; por otro lado, con este objeto construye la imagen de un sujeto que trasciende el sistema industrial de consumo. El arcaísmo y el exotismo permiten redefinir una imagen de sí delante de los otros.
6. Otro prejuicio acerca del arte africano es el relativo a asociarlo —como lo hace E. Leuzinger— con una suerte de religiosidad innombrable de la que Bidima se pregunta si es una teología negativa. Desde esa perspectiva, el secreto del arte africano se encuentra en una concepción vitalista, energética y religiosa del mundo: “el arte, expresión visible de lo invisible y de lo sobrenatural para el negro, es... propio y será incorporado como actos del culto”. La creación artística, en este caso, no es autónoma: ella emana y es insuflada por el espíritu.
7. La tendencia a hacer una biologización de la cultura, fruto del racismo, es otra de las características de la que se reviste la percepción del arte africano en Europa. Desde esa perspectiva, el arte africano servirá, entonces, como fuente de legitimación, cuyo ejemplo Bidima encuentra en la postura del pintor y coleccionista alemán Georg Baselitz que al ver una cabeza *bidjogo* de Guinea Bissau (pero que fue tallada en Brasil por un escultor que nunca vio ni estuvo en Brasil) sostiene que “no habría otra

explicación sino que los cánones de las formas como parte del inconsciente colectivo tradicional son transmitidos por vía genética” (Bidima: 1997:82).

8. La idea de Thelma R. Newman de que el arte africano “es la encarnación de lo sobrenatural en lo visible” sirve para perpetuar la idea de la fascinación en la religiosidad del arte africano.

VII. Conclusiones

Hemos intentado elementos de una posible historia de la percepción del arte africano en Europa. De los elefantes de la numismática etrusca, pasando por la Biblia, la literatura medieval ibérica, la pintura europea (Mantegna, Pedro Pablo Rubens y Rembrandt), los estigmas que ayudaron a justificar la esclavitud, la deformidad de la percepción de Baudelaire o Rimbaud, las trampas del eurocentrismo del discurso antropológico (Fagg, Leiris o Leuzinger), el mensaje de la museografía colonial, el discurso epidérmico de las vanguardias artísticas europeas de principios del siglo XX o las tesis de Bidima: con todo esto estamos hablando de una cultura muchas veces imaginada, de diferentes formas y maneras. En su ensayo *Cultura y razón práctica. Contra el utilitarismo en la teoría antropológica* Marshall Sahlins lo enuncia: “...si un hombre que en toda su vida ha visto un solo elefante habla, sin embargo, sin la menor vacilación, de diez elefantes, o de un millón de elefantes, o de una manada de elefantes, o de elefantes que caminan de a dos o de a tres, o de generaciones de elefantes, resulta obvio que el lenguaje tiene el poder de analizar la experiencia (...) así como de crear, en relación con el mundo real, ese mundo de intermediación gradual potencial que permite a los seres humanos trascender lo inmediatamente dado (...) y unirse en una comprensión común más vasta. Esta comprensión común constituye la cultura” (Sahlins, 1997: 31).

VII. Bibliografía consultada

Appiah, Kwame Anthony, *Na casa de meu pai. A Africa na filosofia da cultura*, Editorial Contraponto, Río de Janeiro, 1997.

Bidima, Jean-Godefroy, *L'Art négro-africain*, Presses Universitaires de France, París, 1997.

Baudelaire, Charles, *El pintor de la vida moderna*, Colegio de aparejadores y arquitectos técnicos, Cajamurcia, Murcia, 1995. Col. de arquitectura, 30.

- Baudrillard, Jean, *El espejo de la producción o la ilusión crítica del materialismo histórico*, Editorial Gedisa, Barcelona, 1996.
- Clifford, James, *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Gedisa Editorial, Barcelona, 1995.
- Clastres, Pierre, *Investigaciones en la antropología política*, Gedisa Editorial, Barcelona, 2001.
- De l'Estoile, Benoit, *Le Goût des Autres. De l'Exposition coloniale aux Arts Premiers*, Flammarion, París, 2007.
- De Diego, Estrella. *Contra el mapa. Distúrbios en la geografía colonial de Occidente*. Ediciones Siruela. Madrid, 2008.
- Einstein, Carl, *La escultura negra y otros escritos*, Editorial Gustavo Gili, SA., Barcelona, 2002. Edición a cargo de Liliane Meffre. Col. Hipótesis.
- Hampatê Bâ, Ahmadou, *Aspects de la civilisation africaine*, Éditions Présence Africaine, París, 1972.
- Martin, Jean-Hubert, *Le Musée des Arts D'Afrique et D'Océanie*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, París, 1999. Préface.
- Mixinge, Adriano, *Arte africano y condición angoleña*. Libro inédito.
- "Kitsch et manipulation politique en Angola", en *Anthologie de l'art africain du XX siècle*. Sous la direction de N'Goné Fall et Jean Loup Pivin. Revue Noire Éditions. París, 2001.
- , Aiuéé, Matongué !!! In *Coartnews*, Bruselas, 2002.
- Parreira, Adriano, "A Máquina de Dúvidas. O Conceito de Negro na Literatura de Viagens sobre Angola Séculos XV-XVII", Instituto Nacional do Livro e do Disco (INALD), Luanda, 1998. Coleção Estudos e Documentos. Ensaio-24.
- Rocard, Michel, *Pour une autre Afrique*, Editions Flammarion, París, 2001.
- Sahlins, Marshall, *Cultura y razón práctica. Contra el utilitarismo en la teoría antropológica*, Gedisa Editorial, Barcelona, 1997.
- Sartre, Jean Paul, *Baudelaire*, Alianza Editorial, Madrid, 1984.

Adriano Mixinge es historiador y crítico de arte. Actualmente, es agregado cultural de la embajada de la República de Angola en París (Francia) y doctorando de Historia del Arte Contemporánea en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid. En 1993, obtuvo su Licenciatura en Historia del Arte por la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana (Cuba). Entre 1993 y 1995 fue investigador en el Museo Nacional de Antropología, docente en el Instituto Nacional de Formación Artística y editor cultural del periódico *Jornal de Angola*, en Luanda. Es articulista de las revistas *Lápiz* (España), *Angolé* (Portugal), *Coartnews*

(Bélgica/Sudáfrica). Ha sido comisario de exposiciones sobre los más importantes artistas plásticos angoleños con la “Exposición de Pinturas y Esculturas Angoleñas” para el Museo de Antropología de Madrid (España, 1994), “Entre la guerra y la paz” como participación de Angola en la Primera Bienal de Johannesburgo (Sudáfrica, 1995) y “Metáforas Angoleñas” (noviembre de 2002, París, Francia).