

Poética de un juego de rizomas (a modo de epílogo)

Landry-Wilfrid Miampika

Universidad de Alcalá

I. Interconexiones identitarias y heterogeneidad poscolonial

Frédéric Bruly Bouabré es un artista multifacético y de una cultura enciclopédica. Nacido en Costa de Marfil en 1923, la filosofía, la lingüística, la historia y la literatura aparecen y re-parecen en su singular obra. La conjunción entre sus escritos y dibujos, hechos a bolígrafo y lápiz, y aparentemente ingenuos, tratan de fundar una inédita cosmogonía y una mitología que conecten lo tradicional y lo universal desde la particularidad de su cultura (*bété*). Su creación es un intento de abarcar distintas aristas de la condición humana, desde un conocimiento poética-pictórico alternativo del mundo. En fin, a medio camino entre memoria, realidad, historia e invención, sus dibujos condensan retazos de mitos, relatos, genealogías, cuentos, poemas y fábulas, con un indudable alcance social, político, pedagógico, filosófico, ético y mítico-religioso. “Para nosotros, -dice Frédéric Bruly Bouabré - el arte es el saber hacer; es buscar, indagar y descubrir la sublime inocencia. El arte es profesar el lenguaje que ilumina, resuelve, explica y ordena las leyes eternas de la razón bien intencionada que hace fraternizar a todos los miembros de la gran humanidad y que alivia los sufrimientos de ésta. El arte es saber hacer “vivir” para la reproducción y la conservación sempiterna del bien de este mundo. El arte es la apoteosis, la imitación continua de las divinas obras eternas en el tiempo y en espacio”¹.

La idea artística de Frédéric Bruly Bouabré encierra, sin duda alguna, los retos estéticos y éticos de la actual creación artística contemporánea en un mundo cada vez más interconectado en una ilusoria democracia de la comunicación. Además del nacimiento de inéditas formas de solidaridad humana desde el arte, también señala los desafíos singulares de todo quehacer artístico: la trascendencia espacial y temporal de sus propuestas, su presencia aquí y allá, más allá de la procedencia del artista. Por consiguiente, remite a la recurrente angustia de los orígenes, es decir, de las identidades étnicas y culturales, y sus evocaciones desde las creaciones artísticas en el contexto poscolonial.

Se puede decir con Achille Mbembe que la poscolonia es una heterogeneidad de fragmentos culturales, donde el sujeto poscolonial emprende “un despliegue permanente de una pragmática del juego y del divertimento que hace de él un *homo ludens* por excelencia”² (« un déploiement permanent d’une pragmatique du jeu et de l’amusement qui fait de lui un *homo ludens* par excellence »). Como polifonía de cosmovisiones, pero también como confluencia de estrategias de resistencia, la poscolonia no deja de ser un conjunto caótico y plural de prácticas culturales que expresan sus propias concepciones de lo bueno, de lo bello, de lo sublime y de lo sagrado mediante diversas poéticas que transgreden las identidades impuestas. En el espacio poscolonial como en otros, las identidades étnicas y culturales devienen realidades coyunturales, relacionales, discontinuas, siempre negociadas e inventivas. En fin, híbridas y variables, las identidades cuestionan el *origen*, lo que Gilles Deleuze denomina la raíz-única. En *Mil mesetas* (1988), el filósofo francés plantea la necesidad para el mundo actual de trascender dicha raíz-única a favor del rizoma, metáfora vegetal que alude a una raíz sin punto fijo ni orden establecido, y articulado en torno a la dialéctica arraigo/desarraigo. Las identidades-rizomas (retomadas por Édouard Glissant en sus poéticas de la *criollización* y la *relación*) ponen en entredicho la afirmación absoluta de fundamentalismos o esencialismos étnicos, raciales o religiosos³, de paso, ponen en perspectiva otra percepción del otro, deslegitimando la autoridad etnográfica colonial y neo-colonial del viejo continente en su constante aspiración a transcribir culturas de otros pueblos⁴.

Consideradas, desde luego, como un flujo y reflujo múltiple, variable, movedizo, a veces contradictorio, dentro de “una estructura de actitudes y referencias” (Edward W. Said), las identidades de la poscolonia africana son resultantes de un conjunto de interacciones históricas, culturales y socio-económicas: son también transcontinentales, es decir, condensación de modos culturales de aquí y de allá, presentes aquí y allá, resultados de tensiones entre aquí y allá. Entonces, dentro de la

¹ *África hoy*, Catálogo de exposiciones, Centro Atlántico de Arte Moderno, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, Septiembre – noviembre 1991, p. 179.

² Achille Mbembe, *De la postcolonie. Essai sur l’imagination politique dans l’Afrique contemporaine*, París, Karthala, 2000, p. 143.

³ En su ensayo, *El rechazo de las minorías* (Tusquet, Barcelona, 2006), Arjun Appadurai previene sobre las identidades predatorias basada sobre la mayoría que reivindica la pureza de origen y la singularidad étnica con el fin de excluir a otros grupos humanos.

⁴ No es casual que la temática central de la Bienal Dak’Art 2008 fuera “Afrique: Miroir?” (África: ¿Espejo?).

lógica híbrida y abierta de las identidades, el arte poscolonial es una interconexión de prácticas locales y contemporáneas, que cuestiona jerarquías culturales impuestas y una supuesta universalidad de la cultura occidental, desde una asunción híbrida tanto de las identidades del arte como la proyección de las identidades en el arte. Las producciones artísticas poscoloniales reconfiguran, de manera crítica, otros imaginarios simbólicos: intentan fundar espacios de acercamiento, cada vez más, entre lo lejano y lo próximo, de negociaciones identitarias de lo Uno con lo Diverso. Desde las artes visuales (o las literaturas) se emprende una fecunda deconstrucción de la invención de África, basada en una imagen estereotipada, fija, fijada, exótica y miserabilista. Por consiguiente, las artes visuales (como las literaturas escritas) diseñan un emergente fronterizo humanismo transcontinental, fundado en las conjunciones y disyunciones de inevitables identidades transculturales,

II. Cartografía de una travesía utópica

“Históricamente, - advierte el crítico argentino Eduardo Grüner-, el arte ha servido –lo cual, desde luego, no significa que pueda ser reducido a ello- para constituir lo que me atrevería a llamar una *memoria de la especie*, un sistema de representaciones que fija la conciencia (y el inconsciente) de los sujetos a una estructura de reconocimientos sociales, culturales, institucionales, y por supuesto ideológicos. Que lo ata a una cadena de continuidades en la que los sujetos pueden descansar, seguros de encontrar su lugar en el mundo”⁵. La memoria o sistema de representaciones se construye en el caso africano desde la plena asunción de la travesía poscolonial. La travesía poscolonial es fundadora para aprehender epistemológicamente la dimensión transcontinental de la producción contemporánea de África, en relación con los movimientos actuales (producción/difusión/ recepción) de las artes (y las literaturas) fuera y dentro del continente africano. La travesía⁶, como invención de la contemporaneidad, -sugerida por el filósofo camerunés Jean-Godefroy Bidima- designa las posibilidades inventivas desde las artes y las literaturas en un proyecto histórico creativo. En dicha travesía poscolonial, entendida también como relación, las creaciones culturales y literarias fecundan nuevas relaciones humanas e

⁵ Eduardo Grüner, *El sitio de la mirada: secretos de la imagen y silencios del arte*, Grupo Editorial Norma, Buenos Aires, 2002, p. 171.

⁶ Jean-Godefroy Bidima, *L'Art négro-africain*, P.U.F., París, 1997.

interculturales: constituyen espacios de elaboración estratégica de invención del futuro, de emancipación del africano como sujeto histórico expresando la trayectoria inconclusa de la historia africana, mostrando la distancia entre el proyecto político africano y el proyecto estético.

¿Acaso hoy en día, los conceptos y las prácticas artísticas están en un proceso permanente de transferencias, apropiaciones y transgresiones? En un mundo sin paradigmas artísticos circunscritos a unos países, o mejor aún, con modelos casi universales, la travesía contemporáneo africano descentra el lugar común de Europa como espacio fundacional de lo contemporáneo. En un mundo donde lo contemporáneo se convierte en una permanente negociación de procedimientos y propuestas, el arte -espacio de debate y de reflexiones- problematiza las certezas y las incertidumbres humanas. Como versión original de las tendencias universales, las dinámicas transacciones de los artistas africanos intentan ser un diálogo entre lo propio y lo local, entre lo Uno y lo Diverso, desde sus propias singularidades y reivindicaciones.

En el marco de la universalización de las experiencias artísticas -la dispersión de los artistas, la pluralidad de sus propuestas, la variedad de préstamos a otras tradiciones artísticas-, el arte africano contemporáneo se vuelve un arte de límites del arte en un mundo con fronteras desdibujadas. Como buena parte del arte contemporáneo es, en muchos casos, un arte que decepciona, que desorienta, que inquieta a la vez las convenciones artísticas y críticas por resistirse a las definiciones categóricas preestablecidas sobre fronteras del arte, por su transgresión híbrida de angustias, estilos y técnicas⁷.

Bajo la dialéctica de un juego especular, el arte no deja de ser una condensación que re-diseña mitos, sueños, realidades, imágenes o representaciones que intentan dar otra visión del continente, que trasciende cánones tradicionales, y formas y contenidos preestablecidos. Con vocación de insumisión, es un arte que conlleva constantemente la idea de la utopía, es decir, la posibilidad de otra África, entre real, soñada e imaginada también desde la creación artística: Bodys Isek Kingelez (Congo-

⁷ Natalie Heinich evoca tres fases del arte contemporáneo aplicables a la creación africana: *Transgresiones* (de temáticas y de formas), *reacciones* (indiferencia, interrogaciones, rechazo) e *integraciones* (por parte de las instituciones...). Cf. *Le triple jeu de l'art contemporain*, Les éditions de Minuit, París, 1998.

Democrático, 1948) es un inventor, o mejor dicho, un arquitecto de mundos ficticios, de universos futuristas a partir de maquetas de ciudades imaginarias, inexistentes pero no imposibles. Su pieza, *La cité du 3^{ème} millénaire* (La ciudad del tercer milenio), es lo que Anne Coquelin llama *Objet sans notice*, es decir, objetos sin funcionalidad cuya único fin es ser contemplados. Otro arquitecto de lo imaginario, Pumé (Congo-Democrático, 1967) diseña artefactos artísticos -entre design y escultura- sin finalidad inmediata fundado en su proyecto "Utopía Bylex", en el que entremezcla ingeniería industrial y mecánica, para montar maquetas reproducibles y variables.

Desde la sublimación de la utopía, lo contemporáneo africano se sostiene sobre una profusión temática y formal, donde la distinción entre los géneros tradicionalmente separados (pintura, escultura, fotografía, design.....) no es nítida. Esto enriquece la híbrida combinación de materiales que han revitalizado el juego africano de lo contemporáneo. En muchos casos, las propuestas son productos circunstanciales sin consecuencias duraderas, sin huellas en la historia del arte. Pero, más allá de una "instantánea superficialidad" (Braudillard), donde lo ligero lidia con lo efímero, como en muchas instalaciones, las temáticas evocan las interconexiones entre lo ancestral y lo poscolonial, la subversión de la tradición, la violencia política y sus múltiples arbitrariedades, la presencia del sujeto de la sociedad, el cuestionamiento del poder patriarcal desde el cuerpo de la mujer. La evocación de las citadas temáticas centrales pasan por un juego de expresiones formales (pintura, fotografía, escultura, instalaciones, vídeo-instalaciones, arte conceptual, arte popular, bodyart.....) en constante tensión entre distintas tradiciones artísticas.

III. Poética de un juego de rizomas

Dentro de sus continuidades y rupturas, el arte africano contemporáneo es un arte (y unas literaturas) que merece ser percibido a la luz del movimiento de las artes contemporáneas. Capaz de reinventar distintas tradiciones, es decir, sin ser una suma mecánica de tradiciones, sino articulaciones renovadas, adaptables acorde a las circunstancias. ¿Acaso la tradición solo tiene sentido si puede ser subvertida? Por ello, el arte contemporáneo africano inventa sus propios cánones estéticos (más allá del dogmatismo miope y canónico de Harold Bloom), articulando sus propias estrategias

discursivas, inscribiendo su propia contemporaneidad en cada objeto artístico, enriqueciendo su propia definición del arte dentro de la historia global del arte.

“Un mundo pluralista del arte requiere una crítica pluralista del arte, lo que significa, según mi opinión, una crítica que no dependa de un relato histórico excluyente, y que tome cada obra en sus propios términos, en términos de sus causas, sus significados, sus referencias y de cómo todo esto está materialmente encarnado y se debe entender”⁸. A partir de esta idea de Arthur C. Danto, se puede sugerir que dentro del contexto universal de la contemporaneidad que se juega, se piensa y se sueña, la lectura de las variadas producciones artísticas africanas sea un reto a lo que el artista Hassan Musa denomina el “etno-esteticismo”⁹ y sus habituales corolarios: el paternalismo y la condescendencia.

En el juego contemporáneo, los artistas africanos trabajan en los lindes, y sobre los lindes¹⁰: producen objetos receptivos (como casi todo el arte contemporáneo), objetos movedizos en su estado y devenir, objetos a contemplar según las “nociones interactivas, conviviales y relacionales”.¹¹ ¿La contemplación de estos objetos artísticos no tendría que conceder prioridad a criterios estéticos y no etnográficos? Más allá de una aproximación etnicista (de una supuesta africanidad congénita), fundada en el mito de la inmaculada concepción (del buen salvaje o un suplemento de alma), más allá de la nostalgia etnológica basada en la búsqueda de sociedades puras y ancladas en un inmovilismo permanente, el horizonte de recepción del arte africano tendrá que restaurar la contemporaneidad de las prácticas, revisitando las nociones de autor/artista (como mediador de lo individual y de lo colectivo), la inmanencia de las obras, su sentido y valor desde el punto de vista epistemológico, sin obviar las conexiones con el lugar de producción, ni las interconexiones en su recepción pública u en instituciones museográficas, teniendo en cuenta las complejas interrelaciones entre lo local y lo global.

Desterritorializado, nómada, híbrido, con objetos artísticos que poseen una función subversiva crítica histórica, ideológica-política, el arte contemporáneo africano

⁸ Arthur C. Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Barcelona, 1999, p. 174.

⁹ Hassan Musa, « Qui a inventé les africains ? », *Afriques du monde*, Les temps modernes, París, agosto-noviembre 2002, n° 620 – 621, pp. 61-100.

¹⁰ Cf. Anne Coquelin, *Petit traité d'art contemporain*, Seuil, París, 1996, p. 175.

¹¹ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, París, 2001, p. 8.

contribuye a otra idea de África desde las posibilidades utópicas del arte. Como arte inacabado e insumiso, su fuerte enunciación histórica le convierte en una proyección de la memoria del pasado y del futuro, donde el artista sigue siendo sujeto de la Historia y de la creación artística. Es justamente esa memoria, que Ben Okri, reconocido autor de la proteica novela *La carretera hambrienta* (donde narra la historia de un niño espíritu), proyecta en su original novela *Amor peligroso*. A partir de frustraciones, anhelos y visiones de un prometedor y comprometido joven pintor, *Amor peligroso* vaticina las vitales dimensiones del arte y los retos del artista en la sociedad poscolonial inmersa en una inacabada *travesía* que acumula vivencias individuales y ensoñaciones colectivas:

«Decidió que quería crear en sus pinturas una visión simple, que quería comenzar con lo que sabía, y lo que le había herido, lo que había herido a toda la gente a la que identificaba con la mayoría. Quería que su obra se alimentara de todas las dimensiones que conforman lo humano. Nada sería demasiado grande o demasiado pequeño para ser incluido en ella. Quería que su obra despertara las emociones y los estados inexpresables que él sentía, los estados que se alimentaba de ríos, de ríos que se alimentaban de mares. Quería que lo simple contuviera lo complejo, y que lo complejo materializara lo simple. Por encima de todo, con su creciente conciencia de que el artista no es más que el más elevado sirviente, un labrador, un mediador, un carpintero de visiones, un canal... Por encima de todo, quería ser dueño de tantos secretos artísticos como fuera posible. Porque creía instintivamente, y rara vez cuestionaba, que la más elevada función del arte era que la gente sintiera más, viera más, sintiera más plenamente, viera más auténticamente».¹²

Con imbricadas prácticas que cristalizan fragmentos de ayer, de hoy, y de mañana, los artistas (como los escritores) oponen y proponen estrategias alternativas desde alteridades múltiples. Su poética es un juego de rizomas sublimado por una heterogeneidad de referencias y de referentes, interconexiones a intensidades variables, y rupturas en el diseño de inéditas cartografías identitarias. Las propuestas de dicho juego hacen rizoma con el arte contemporáneo destacando desvíos y líneas de fuga en la relación entre historia y sociedad, en lo individual y lo colectivo. Su juego entre identidades del arte y de los creadores nutre una utopía necesaria para la

¹² Ben Okri, *Amor peligroso*, Ediciones del Bronce, Barcelona, 1998, p. 279.

invención de otro futuro africano, para un intenso y creativo diálogo cada vez más urgente y necesario entre culturas e historias.

BIBLIOGRAFÍA

- Jean-Godefroy Bidima, *La philosophie négro-africaine*, P.U.F., París, 1995.
- Joëlle Busca, *L'art contemporain africain. Du colonialisme au postcolonialisme*, L'Harmattan, París, 2000.
- Joëlle Busca, *Perspectives sur l'art contemporain africain*, L'Harmattan, París, 2000.
- Yacouba Konaté, "Africain ou artiste africain? Art contemporain africain et nouvelles identités", *Catalogue d'exposition Dak'Art 2002*, Dakar, pp. 135- 138.
- Sydney Littlefield Kasfir, *L'art contemporain africain*, Éditions Thames & Hudson, París, 2000.
- Adriano Mixinge, "Arte africano contemporáneo. Propuestas para dialogar en la globalización", *Revista Extramuros, África al sur del Sahara*, diciembre nº 15-16, 1999, Granada, pp. 142-148.
- Gerardo Mosquera, "Good-bye identidad, welcome diferencia: del arte latinoamericano al arte desde América Latina", *Arte en América Latina y cultura global*, ed. de Rebeca León, Lom Ediciones, Chile, 2002, pp. 123-136.
- Abdou Sylla, "Art africain contemporain. Une histoire plurielle", *Revue Diogenes*, nº 184, Gallimard, París, 1998, pp. 48-65.