

ITINERARIOS AFRICANOS DESDE UNA PERSPECTIVA AXIOLÓGICA

J. Oriol Silvestre i Canut

Comunicación presentada en el marco del seminario *Travesías Culturales Canarias como archipiélago relacional*

Gabinete Literario. Las Palmas de Gran Canaria, 10-11/12/2009

Me ha parecido oportuno encabezar esta lectura con el título de “Itinerarios africanos desde una perspectiva axiológica” con el objetivo de abrir un debate tan amplio como, a mi parecer, poco explorado en el arte contemporáneo. Me estoy refiriendo, concretamente, a la incidencia que la problemática de la “elección de valor” pueda tener actualmente en la producción de cultura visual. De manera más específica, ceñiré esta libre especulación al campo del arte contemporáneo africano y su diáspora.

(Por cierto; que si he elegido la presente imagen para iniciar esta ponencia, ha sido con el ánimo de fomentar la controversia a cerca de los modos tradicionales de percepción de a Otridad. Se trata...)

La perspectiva axiológica a la que acabo de hacer referencia no es otra que la de las bases morales y éticas que preceden, cohesionan, dan cuerpo y fundamento y, de alguna manera, también justifican a los criterios de valor; esos criterios que son la carta de presentación de toda sociedad o ámbito cultural. Dichos juicios son los que constituyen el “ethos”, esto es; el “carácter” específico de un determinado campo cultural, y prefiguran e informan tanto sus fuentes de derecho como sus costumbres e instituciones. Evidentemente, todo ello se halla estrechamente relacionado con una cuestión que reviste un carácter inmanente tanto para el individuo como para cualquier grupo social: el de la elección de valor y, por extensión el concepto de “verdad”.

Actualmente, este debate queda en buena medida al margen del marco del pensamiento occidental. En efecto, el proceso de sublimación de la individualidad y de lo subjetivo frente a la norma y los cánones absolutos se inicia en Europa con Nietzsche, tiene solución de continuidad en las *Investigaciones filosóficas* de Wittgenstein y, de alguna manera, culmina en la teoría de la deconstrucción de Derrida. En este nuevo marco de pensamiento crítico, aquello que se está argumentando es, en substancia, que los conceptos

no pueden separarse de los criterios con los que se los juzga. Así; lo verdadero, lo bello y lo bueno en una comunidad son tales según los criterios con los que se definen *en* dicha comunidad. Y estos criterios son siempre infraculturales, nunca interculturales. No existen metacriterios que puedan fijar lo verdadero en sí, lo bello para todos y lo bueno universal. Todos los criterios son contextuales. Más allá de este método contextual, la técnica analítica de la deconstrucción ha buscado demostrar la intrínseca aporeticidad de los conceptos que se suponen absolutos, así como la evidencia de su ambigüedad semántica. En resumen, podemos concluir que tanto el “contextualismo” como la deconstrucción nos remiten a la sentencia de Nietzsche según la cual “los hechos no existen, sino sólo interpretaciones”, así como a la tesis de Derrida de que “no existe el *fuera-de texto*”.

A partir de este substrato teórico que acabo de resumir, el campo de las ideas ya está abonado para el crecimiento, la consolidación y la expansión del actual pensamiento relativista; un modo especulativo que sostiene la intrínseca equivalencia de las diferentes culturas y niega la validez de todo metacriterio, ya sea en el campo de los valores como en el de sus manifestaciones estéticas, simbólicas o visuales. Este marco relativista constituye en la actualidad el fundamento teórico del proyecto multicultural, y últimamente se ha revestido con un carácter fuertemente dogmático que, al fin i al cabo, se desvela como una hiriente paradoja, como una contradicción “in terminis”, ya que si todo es relativo también habría de serlo la propia validez del concepto de relativismo cultural. Sin embargo, el relativismo niega dicha equivalencia y se postula como la única excepción a su propia norma, es más; se impone como nuevo valor absoluto, como único metacriterio válido y susceptible de ser exportado desde Occidente al ámbito global.

Hablaremos de ello más adelante. Ahora me gustaría abordar la problemática que acabo de esbozar analizándola desde una vertiente más política. Para iniciar dicha reflexión será útil plantear un breve mirada a la evolución de la llamada teoría poscolonial y analizar sus diferencias, tangencialidades y paralelismos con lo que hasta ahora ha sido el monopolio cultural de Occidente.

En este sentido, a mi parecer existe un línea divisoria suficientemente definida que separa a la primera teoría poscolonial que ganó reconocimiento y

notoriedad durante la época de la emancipación de las colonias africanas y una segunda fase del pensamiento poscolonial que se desarrolló principalmente después de 1989 y que sigue evolucionando en la actualidad según el concepto genérico que algunos han venido a denominar “postexotismo”.

La primera teoría poscolonial estuvo definida por un escenario sin precedentes en el cual eclosionaron con una vitalidad extraordinaria los nuevos modos de pensar la identidad elaborados por autores de la talla de Leopold Sedar Senghor, Aimé Césaire, Cheikh Anta Diop y Frantz Fanon; a los cuales cabe sumar también, aunque desde un ámbito cultural diferenciado, la figura de Edward Said.

L.S. Senghor es ampliamente reconocido como el creador del concepto de “Negritud”, que él mismo definió (y cito textualmente) como “la reunión de los valores comunes del mundo negro: la solidaridad, la emoción y la sensualidad, en tanto que cualidades que predisponen a los africanos al arte, la música y la danza”. Senghor también definió la personalidad africana, es decir; su *ethos* inmanente, como un conjunto de valores radicalmente opuesto al individualismo y al racionalismo discursivo de los europeos. Y en un intento por positivizar de manera sintética estos argumentos, acuñó la célebre frase: “La razón es helena, la pasión es negra”.

En una línea similar se posicionó A. Césaire, pero más allá de una visión asociada a la Negritud, A. Césaire también impulsó la creación de un “topos” conceptual que habría de reunir a los africanos y a su diáspora americana entorno a la condición, la figura y la historia del hombre negro.

Todo este corpus ontológico fue pronto revisado desde un punto de vista crítico por autores como Edouard Glissant, el cual vino a cuestionar las teorías próximas a la “negritud” y a la “personalidad africana” defendidas por L.S. Senghor y A. Césaire, entendiendo que estas respondían a una excesiva nostalgia de las raíces africanas y tendían a una idealización del substrato cultural de este ámbito geográfico. Como alternativa a esta singularidad africana, el mismo E. Glissant defendió en concepto de lo criollo, la “creolisation”, el cual no se plantea como una noción ligada a ningún área geográfica concreta o a una determinada identidad –África y “lo africano”– sino a un mosaico geográfico y a una dispersión identitaria vinculada a todos los continentes, incluyendo de manera especial a la diáspora residente en Europa.

Más beligerante en sus planteamientos se mostró el senegalés Ch.A. Diop al concebir África como una isla cultural. Diop defendió la idea de una “esencia negra” que se identificaría con la noción política de matriarcado, entendida esta como un modelo de concordia y armonía en franca oposición al patriarcado europeo, que a su entender estaría en el origen del carácter imperialista y dominante de Occidente. A fin de cuentas, la visión de Ch.A. Diop se resumía en un proyecto de alcance claramente político que se fundamentaba en observaciones pretendidamente científicas y al cual él mismo definió como “Renacimiento Africano”. Dicho proyecto no sólo cuestionaba vivamente el concepto de Negritud, sino que también se constituyó en la piedra angular de la arquitectura del llamado pensamiento “afrocentrista”, el cual se fundamenta, hoy todavía, en la reivindicación de la centralidad de lo africano, en la profunda dicotomía entre blancos y negros, y en el firme cuestionamiento de la tradición eurocéntrica.

Algo más cosmopolita, tanto por su formación como en la expresión de su ideario político, fue la figura del criollo F. Fanon. Autores como Jean Lacroix, Maurice Merleau-Ponty, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Sören Kierkegaard i Friederich Nietzsche, fueron algunas de sus influencias más directas. Pero en esencia la característica que mejor define a F. Fanon es su formación como psiquiatra, a partir de la cual profundizó en el análisis del sujeto poscolonial, así como en la implicación del lenguaje en las relaciones de poder y sumisión que se establecen entre dominadores y colonizados; todo ello con el objetivo de –y también aquí cito textualmente– “cambiar de piel, desarrollar un nuevo pensamiento e intentar crear un hombre nuevo”. Esta vocación idealista y marcadamente utópica, llevó a F. Fanon a anticipar el fracaso de los nuevos Estados africanos producto de la descolonización. Fue él el primero en comprender que el falso nacionalismo de estas nuevas entidades políticas no podían sino reproducir los mismos esquemas, conflictos y contradicciones del mismo imperialismo que los había creado. Para F. Fanon la auténtica liberación debía pasar necesariamente por una transformación de la conciencia que fuese más allá de la conciencia nacionalista.

“Oriente ha sido orientalizado”. Con estas palabras E. Said denunció el discurso hegemónico que Occidente proyecta sobre su frontera cultural más inmediata, el Oriente islamizado. Según Said, dicho discurso hegemónico

comprende un elaborado corpus plagado de imágenes falsas y romantizadas de Asia y Oriente próximo que el imaginario occidental –concretamente Europa y los Estados Unidos– utiliza como justificación de sus ambiciones coloniales e imperialistas. Frente a esta situación de violencia epistémica, E. Said propuso la urgente necesidad de realizar un honesto ejercicio de “descolonizar la mente”, tanto la del colonizado como la del colonizador.

Y bien; a partir de esta breve ojeada sobre algunos de los paradigmas de la primera teoría poscolonial y sus principales representantes, podemos ya proyectar determinadas conjeturas y unos primeros análisis en relación con el tema que nos ocupa, que no es otro que el de la “elección de valor”. Así pues; ¿qué lugar ocupa esa primera teoría poscolonial desde un punto de vista axiológico? A mi modo de entender, los modelos planteados desde este marco de pensamiento constituyen, y lo digo sin ánimo de ironizar, una especie de extrapolación tropical de los valores de la Ilustración europea y, por ende, del proyecto de la Modernidad. Son varias las razones que me acercan a dicha conclusión: en primer lugar cabe destacar el hecho de que la mayoría de los constructos teóricos sobre la identidad y el panafricanismo que acabamos de recordar proceden, en realidad, de unos esquemas de valores que no sólo son importados y extraños al *ethos* africano, sino que también son claramente deudores del discurso y la opción política representados por cierta intelectualidad europea de la época. En segundo lugar cabe destacar la identificación política de la libertad, el progreso y la justicia con un proyecto utópico. La mayoría de los autores antes citados no conciben la utopía como un criterio ideal del derecho y la justicia, ni tampoco la entienden como una meta plausible para la organización óptima del Estado y la sociedad, si no que la interpretan como una reivindicación inmediata y beligerante de la razón práctica. Obviamente, nos encontramos ante una opción de valor de carácter positivista, que entiende la Historia como progreso y cree poder dirigirla desde una perspectiva científica hacia una determinada finalidad. En este escenario la ética y los valores no constituyen un referente concreto, sino que son mudables y susceptibles de adaptarse según la coyuntura del momento y siempre en función del fin perseguido. Este sería el hábitat natural del “Hombre Nuevo” preconizado por F. Fanon; aquel individuo que ya no explora su propia

identidad, si no que supera las limitaciones que esta le impone en obligado cumplimiento de un proceso histórico irreversible.

Este “Hombre Nuevo” de Fanon está en franco contraste con el concepto de un “Hombre Negro” firmemente identitario y de marcada racialidad postulado por Senghor, Cesaire o Diop; pero, en realidad, ambas proyecciones coinciden en un punto fundamental: el de la voluntad de auto-recreación del Hombre, del Ser Humano, que es propio del proyecto de la Modernidad occidental.

La clásica dialéctica hegeliana del amo y el esclavo, y también muchos otros discursos propios del viejo idealismo europeo se hacen patentes aquí, desde luego; pero en relación a todo ello cabe preguntarnos como se desarrolló la producción de cultura visual africana durante este período de emancipación política y de máxima vitalidad de la primera teoría poscolonial. Por toda respuesta encontraremos un inquietante conjunto vacío. Por supuesto que la producción artística nunca se interrumpió en el continente africano, pero la realidad es que la herencia del academicismo transmitido por el sistema de enseñanza colonial, la patrimonialización de la cultura popular impulsada por muchos de los nuevos Estados africanos y los imperativos estéticos marcados por el llamado “realismo socialista”, dieron como fruto, por lo general, a un arte figurativo de corte marcadamente oficial y de muy bajo perfil que se mantuvo al margen tanto de la realidad local como de cualquier reconocimiento internacional, y que aún hoy permanece ignorado. Sobra decir que dicho arte, instrumentalizado como un mecanismo de transmisión ideológica, no sobrevivió a los valores políticos que él mismo pretendía representar.

Todo este panorama empezó a cambiar de manera progresiva a lo largo de la década de los años 80, y tomó definitivamente un nuevo rumbo a partir de 1989, fecha en la que coinciden el fin del mundo bipolar y la presentación de la emblemática muestra “Les Magiciens de la Terre”. Los Magos de la Tierra suscitó muchas adhesiones y también contó con un gran número de detractores, pero es indudable que marcó un antes y un después, un punto de inflexión en los modos tradicionales de percepción del otro a través de la cultura visual.

En efecto; el curador de esta exposición, Jean-Hubert Martin, 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 los diferentes sujetos de identidad. Esta es, justamente la idea del “diferendo” formulada por Lyotard, a partir de la cual empezaron a superarse las antiguas categorías establecidas por la primera teoría poscolonial.

A partir de esta nueva orientación, la teoría poscolonial derivó en la línea teórica que, actualmente, algunos han venido a denominar “postexótico”, y a partir de la cual se busca redefinir la identidad del sujeto poscolonial. Recientemente esta nueva perspectiva postexótica cobró una cierta notoriedad mediática con la controvertida presencia del Pabellón Africano de la 52ª edición de la Bienal de Venecia.

Simon Njami, Okwui Enwezor, Adriano Mignone, Homi Bhabha, Arjun Appadurai, Anthony Appiah, Olu Oguibe o Khery Camara son algunos de los representantes más destacados de esta nueva corriente del pensamiento poscolonial. Se trata de una perspectiva cosmopolita que, básicamente, rechaza firmemente el hecho de que el arte africano contemporáneo sea considerado como un fondo de reserva que garantice la perpetuación de la mirada exótica de Occidente sobre el resto de actores globales. Esta nueva mirada postexótica no es unívoca ni pretende patrimonializar su propio campo de observación; pero pese a las diferencias –que son muchas y notables– existe una convergencia de fondo que se basa, en esencia, en la voluntad de superación del “afropesimismo”, es decir; del concepto de África como el “corazón de las tinieblas”, en la denuncia de los valores y las convenciones sobre las que se fundamenta el circuito internacional del arte, en la urgente necesidad de descolonizar el tiempo y la Historia, y en la superación de la dicotomía entre Centro y Periferias.

Y más allá de los discursos teóricos, ¿qué decir a cerca de los artistas y creadores implicados en esta nueva dinámica de la cultura visual africana? El panorama actual es complejo y sugerente, y está dispuesto en dos perspectivas de trabajo no del todo diferentes pero sí ampliamente contrastadas.

Por una parte encontramos artistas como Seni Awa Camara, Calixte Dakpogan, Romuald Hazoumé, Cyprien Tokoudagba, Bodys Isek Kingelez o Cheri Samba que, del alguna manera, aún trabajan un arte que mantiene una clara funcionalidad destinada a garantizar el control, la cohesión, la supervivencia de la comunidad y las relaciones con lo sobrenatural. Se trata de un arte vinculado a los valores de la autoridad finisecular y a sus expresiones de eficacia ritual, así como a la defensa de determinadas pautas éticas y tradiciones morales. Una constante en el trabajo de estos artistas, especialmente en el campo de la representación figurativa, es el ejercicio de síntesis estética y social que estos llevan a cabo en torno a la dimensión simbólica que relaciona al sujeto y el objeto. En los casos más radicales, las referencias estéticas a un conjunto de valores considerados inmanentes pasan necesariamente por la re-creación de un corpus hermético dónde el proceso de mixtificación y resemantización de la carga simbólica de la obra de arte implica que ésta se exprese mediante códigos el significado último de los cuales está exclusivamente reservado a los iniciados en una determinada praxis cultural de carácter estrictamente local.

Sobra decir que los artistas vinculados a estos modelos de creación visual, quizás con la excepción del congolés Cheri Samba, son todos ellos autóctonos, viven y trabajan en el África subsahariana, son autodidactas y no están estrechamente vinculados al desarrollo de las artes plásticas a nivel global.

En otra orilla netamente diferenciada de la creación visual contemporánea en África se sitúan artistas como Ihosvanny, Yonamine, Kendell Geers, Ingrid Mwangi, Samuel Fosso, Tracey Rose, Yinka Shonibare, Lolo Veleko, Nastio Mosquito o Mounir Fatmi. Hablamos ahora de creadores a menudo diaspóricos, que exploran la realidad global desde su singularidad local, que entienden que forman parte de un mundo globalizado, que dialogan con él, que reivindican el pleno derecho a definirse en sus propios términos tanto individuales como locales, que utilizan la experiencia de su propia personalidad fragmentaria como una plataforma desde donde subvertir los esquemas de la tradición dominante, que se sitúan en una posición de integración tangencial en relación con el *mainstream* y que entienden que lo personal es político.

En conjunto, podríamos decir que se trata de artistas que rehúyen el abrazo de los antropólogos y que se zafan de los métodos histórico-científicos con los cuales desde Occidente se pretende analizar la condición humana. Su sistema

de valores se concreta, como ya hemos dicho, en la conciencia de que lo personal es político, pero hay algo más; aquí cabe añadir que la carga axiológica de este nuevo arte es el propio de la interculturalidad. En efecto, para la mirada postexótica de estos artistas lo que interesa no son las diferentes culturas en sí mismas ni los parámetros con que estas se valoran, sino los contactos que se establecen entre ellas, los espacios relacionales, la permeabilidad de las fronteras culturales, los intersticios, las hibridaciones y las apropiaciones entre las distintas convenciones simbólicas. Como fundamento de todo ello descubrimos el valor de la honestidad intercultural, es decir; que en base a la práctica de la interculturalidad estos artistas desconfían de sus propias obras, del valor mestizo de sus creaciones, y que en un duro ejercicio de integridad epistémica no niegan las influencias que los han contaminado ni su razón de ser.

Al respecto sólo cabe añadir que esta perspectiva es del todo ajena al proyecto multicultural propuesto en y desde Europa, donde la diversidad cultural se interpreta como una categoría ética, estética y etnográfica y, por tanto, innegociable.

Dicho esto; y ya para concluir, quisiera destacar la diferencia de grado que a mi parecer existe hoy en día entre el desarrollo de la creación de cultura visual en Occidente (concretamente en Europa) y el continente africano. Todo ello se encuentra relacionado con el problema de la “elección de valor” y con la capacidad o incapacidad de afrontar los imperativos que de ella se derivan. En esencia, el hecho es que en la coyuntura africana no se da nada por supuesto ni por resuelto, y que las múltiples contradicciones entre lo local y lo global, entre lo singular y aquello universal, producen una tensión agonística que se resuelve en la voluntad de superación de las ideas preconcebidas y en la desconfianza de los juicios de valor apriorísticos, aún sin olvidar el valor de la idiosincrasia, de lo identitario y del *ethos* local. De dicha tensión se derivan necesariamente una riqueza y un impulso creativo que pugnan por el reconocimiento y la visibilidad.

Por el contrario, en Europa asistimos a una disolución de todo lo relacionado con cualquier vocación de carácter inmanente. Hay una única excepción, el nuevo culto a la Naturaleza y, con ella, el retorno a las confortables tinieblas primordiales. Para gran parte de la inteligencia europea, todo lo demás es un

exótico mosaico multicultural cuya fabulosa diversidad que hay que mantener y promocionar como un valor en si mismo. Aquí, en Europa, el fracaso de los grandes relatos que en su momento se intentaron exportar a nivel global ha dado paso a una autocrítica feroz y a un individualismo patológico dónde los deseos del sujeto adquieren fácilmente el rango de derechos para acabar convertidos, finalmente, en valores universales. De esta manera, en Europa se confunde el carácter inauténtico, impuro, de todas las formas culturales, con la ausencia de un valor específico, y se postula la necesidad de diálogo mientras se reducen las identidades culturales a un mismo nivel de traducción, interpretación y equivalencia. Se trata de una Europa que pretende extraer principios universales desde su propia confusión.

Un ejemplo ilustrativo de esta impostura relativista la encontramos, paradójicamente, en la buena salud del mercado internacional del arte (cuya raíz es estrictamente occidental) y en la expansión global de las instituciones a él asociadas. En este sentido, en Occidente el olvido voluntario de los “mores”, es decir; de las costumbres y de los valores morales y políticos que fundamentan, cohesionan, objetivizan y prefiguran a un determinado ámbito cultural, sólo puede resolverse mediante la potenciación de los “Instituta”, esto es; de sus instituciones, que en ausencia de cualquier referente axiológico tienden entonces a monopolizar libremente la lógica interna de los procesos culturales y sociales, y a su instrumentalización. En relación con todo ello, la emergencia global de las instituciones vinculadas al mercado internacional del arte puede dar lugar a valiosos foros para el reconocimiento mútuo de una nueva dialéctica intercultural, o bien a constituirse en seductoras ferias de productos exóticos. Deberíamos entender este último escenario como la peor de las perspectivas, pues en última instancia aquello que revela la mirada exótica es la ignorancia del observador sobre el observado.