

¿ES POSIBLE EL DIÁLOGO ARTÍSTICO INTERCULTURAL ENTRE EUROPA Y ÁFRICA?¹

Alfonso Revilla Carrasco²

Abstract: Relations between Africa and Europe have been, more often than not, relations of inequality. The historical dominance of the latter over the former, mainly originating in the colonial period, has been continuously perpetuated through economic, political and ideological measures with the objective of reproducing and enhancing the idea of constant development that drives the western mentality. This development has not been restrained by any moral or ethical questioning, despite Europe being the self-proclaimed standard-bearer of democratic values and universal rights. Similar historical approaches have been transcribed to the artistic realm. Europe's position of power and dominance has resulted in a system of rejection and simultaneous absorption, both formally and conceptually, of any form of African art.

Keywords: art; dialogue; África; Europe; ethnocentrism

Resumen: Las relaciones históricas del continente africano con Europa han sido en la mayoría de los casos relaciones desiguales, en las que Europa ha mostrado una gran prepotencia en base a un dominio económico, que ha tenido por objetivo el mantener y elevar un sistema de bienestar, configurado a partir del concepto de desarrollo, al que no ha puesto ningún tipo de límite, utilizando en la medida de sus necesidades todos los medios a su alcance, tanto económicos como políticos e ideológicos, para ejercer un dominio carente de cualquier tipo de valor o moral a pesar de posicionarse como defensora de los valores democráticos y los derechos universales. Los mismos planteamientos históricos se han mantenido en el debate artístico, que ha pretendido establecer un diálogo entre conceptos que se encuentran en diferentes dimensiones de la realidad situándose Europa, en una posición de dominio con la consecuente deslegitimación y desestimación, que ha derivado en la actualidad en la absorción, tanto a nivel formal como conceptual, del arte negroafricano.

Palabras clave: arte; diálogo; África; Europa; etnocentrismo

Aproximación a las relaciones entre Europa y África desde una perspectiva histórica

“En el último cuarto del siglo XV y en la segunda mitad del XIX, occidente se dirige por dos veces a África y por dos veces el diálogo es breve: la ruptura se consume en la sangre o se hunde en un profundo mutismo. En la historia ha habido pocos malentendidos

que fueran tan trágicos: quizá las causas no hubiesen tenido tanta influencia, pero las circunstancias las unieron en el mismo momento, en una sola constelación” (Laude, 1968: 7).

La relación sistemática de Europa con África comienza en Egipto, no obstante, Europa ha absorbido Egipto dentro de su ámbito de influencia e incluso de identidad, en función de la potencia de su civilización y de los logros obtenidos, de forma que asimilamos esta cultura dentro del marco mediterráneo, desestimando su vinculación tanto oriental como africana, siendo estas las que dejaron su impronta en la cultura egipcia. Baste esta cita de A. E. Johann, en su libro de viajes Grande es África, para mostrar la absorción del norte de África y específicamente Egipto: “Desde que llegué a Port Said y El Cairo me sentí como en Europa. Cuando se viene del interior de África se da uno perfecta cuenta de que la costa meridional del Mediterráneo pertenece a Europa y no a África” (Johann, 1964: 375).

Los primeros contactos de Europa con el África negra sin intermediarios datan del s. XV., en que ya eran patentes las pretensiones económicas de Portugal, en el intento de control del comercio de especias y por supuesto de oro. “Desde hace siglos, el oro se ha extraído en el corazón del África occidental mediante un comercio de altura en manos de los moros, que, en etapas sucesivas, lo conducen hasta las costas marroquíes [...]. Era preciso conocer su emplazamiento, ya que asociar el oro a las especias aseguraría al reino de Portugal un poderío económico excepcional” (Dulon y Leurquin, 2000: 14).

Estos primeros contactos mostraron por un lado la capacidad de adaptación de las culturas negroafricanas, como fue el caso del Reino Kongo, así como el deseo de imposición de las culturas occidentales como la portuguesa.

Cuatro siglos de historia de Europa con África se basaron en la trata, que se mantiene en el olvido, sin apenas referencias, salvo generalidades con un claro carácter moral de aceptación histórica, a pesar de que “la trata transatlántica de negros, que fue el motor de la economía mundial en el siglo XVIII, fue el mayor movimiento de deportación de la historia [...]. Porque esta tragedia de duración y alcance sin precedentes apuntalada por la construcción de un discurso racista de deslegitimación, fue relegada a lo más recóndito de la historia colectiva, como demuestra su subrepresentación en los manuales escolares. Pero la trata dejó una herencia

considerable. En primer lugar trastornó –e hipotecó– la evolución del continente africano” (Diéne, 1998: 7).

La trata se ejecutó con gran violencia y desprecio y de cuyo alcance e implicaciones apenas podemos atisbar sus consecuencias, no solo para el continente africano (que sin duda son las que prioritariamente hemos de tener en cuenta), sino también en la propia identidad europea.

Parece que en los siglos de relación de historia de trata no podamos encontrar atisbos de humanidad, ya que “este comercio que durante cuatro siglos llevó a los europeos hacia el África negra, en modo alguno estimuló su acercamiento a los habitantes de aquellas tierras. El desprecio hacia –los salvajes– africanos era total” (Huera, 1996: 7).

La Conferencia de Berlín supuso el espaldarazo final de la prepotencia Europea, donde el planteamiento económico estaba enmascarado bajo la necesidad civilizadora, ya que “contrariamente a lo que se suele pensar, allí no se fijaron las reglas del juego, sino que se ratificó la idea de que África se debía colonizar *para que se abriera a la civilización*” (Sellier, 2005: 24).

La época colonial “fue la proyección africana del espacio europeo, un conjunto territorial que ordenaba su periferia en función de las necesidades metropolitanas. Por ello, la infraestructura de las colonias se limitó a objetivos inmediatos de rendimiento económico” (Iniesta, 1998: 254).

Esto alteró aún más las características de gran parte de las culturas africanas, modificando su estructura social y económica. La época de las independencias fue la época de la afirmación de la identidad, la recuperación de la misma, lo que quedó de ella, o la invención de una nueva *negritud*.

“Era un espíritu que recorría todos los rincones de África: había expectativas y esperanzas sobre el final del colonialismo. En todos los lugares de África encontraba este clima, este fantasma de libertad: era el espíritu del Uhuru; el espíritu de la independencia” (Kapuscinski, 2005: 68).

Frente al entusiasmo inicial comenzó la realidad neocolonial con el peligro de que “los estados eran demasiado débiles para afrontar una situación como esta. A menudo, se trataba de simples entidades cuyo poder no se extendía más allá de las periferias de las capitales” (Kapuscinski, 2005: 76).

Una época de sucesivos golpes militares que junto con las carestías terminaron con las esperanzas del Uhuru. El caso francés

puede ser sintomático de la relación que se sigue manteniendo con África en la actualidad, en virtud del denominado complejo de Fashoda. Los países con pasado colonial han desarrollado un concepto expansionista de su propia cultura en que identifican como propios, los países colonizados, al haber dejado en las mismas, improntas culturales muy marcadas. De esta manera cualquier “golpe” a estos países es sentido por su “padre putativo”. El fenómeno de Fashoda proviene de la época de mayor expansión colonial (1898) donde Francia quería hacerse longitudinalmente con la trayectoria Dakar-Djibuti, mientras que Reino Unido tenía esta misma pretensión de continuidad entre El Cairo y El Cabo. Justo en la intersección de ambas está Fashoda. “La Europa de aquel tiempo estaba firmemente convencida de que aquel que se hiciese con Fashoda realizaría su ideal expansionista de colonialismo en línea recta” (Kapuscinski, 2005: 189).

Fue anecdótico que aun siendo los franceses los que llegaron antes a Fashoda, fueron los ingleses los que se quedaron con el sitio. Lo que en nada fue anecdótico fue la herida moral causada al orgullo francés, que a partir de entonces, priorizó en su política exterior la defensa de “la Francophonie” más allá de los límites de la frontera francesa. Por supuesto este complejo de tintes idealistas conlleva intereses de tipo económico y/o político.

Los intereses Europeos (en aras de una estabilidad que no ponga en riesgo la estabilidad propia) se han desplazado en la actualidad fuera de África (salvedad hecha de zonas concretas). “Nadie en el año 2000, tiene ya intereses en África. Se trata tan solo de un continente en los confines del planeta [...]. África ha sido olvidada por completo” (Kapuscinski, 2005: 80-81).

En la actualidad no existe relación con el África negra, sino más bien, prejuicios y creencias, herederas de nuestro pasado histórico, donde conviven imágenes de pueblos primitivos, animales salvajes, pobreza, enfermedad, y un largo etcétera de proyecciones emitidas de forma constante por los medios de comunicación y por nuestra ilimitada capacidad de desconocimiento e ignorancia.

“La verdad no es importante, [...]: lo que cuenta en la información es el espectáculo. Y, una vez que hemos creado información espectáculo, podemos vender esa información en cualquiera parte [...] De esta manera la información se ha separado de la cultura: ha comenzado a fluctuar en el aire” (Kapuscinski, 2005: 36).

En una encuesta realizada por el Instituto DYM para Intermón y recogida por Lucía Alonso aparece como “el 75% de los encuestados asocia a África con pobreza, hambre y enfermedad” (Alonso, 2000: 20). El papel de los medios de comunicación es determinante en las creencias y prejuicios de los blancos sobre el continente africano y teniendo en cuenta las limitaciones extraordinarias de los medios de comunicación a la hora de transformar la realidad en noticia, es fácil suponer que estas creencias son erróneas y en la medida que las informaciones sobre África están fuertemente condicionadas (Alonso, 2000: 20-37), parecen sugerir una manipulación intencional.

Aproximación a las relaciones entre Europa y África desde una perspectiva artística

Los primeros datos que tenemos del conocimiento de objetos artísticos negroafricanos son los dejados por los cronistas árabes (Ibn Battuta) y primeros viajeros europeos (Pacheco Pereira) con descripciones escasas y en la mayoría de los casos peyorativas. Esta fue la tónica general en la valoración de objetos negroafricanos a excepción de los marfiles afro-portugueses. Puede servir de ejemplo el comentario que aparece en el catálogo de la Colección Wieckmann publicado en 1659 que recoge Willett de dos brazaletes encontrados en Ardra y descritos de la siguiente forma: (aparecen) “representando diversos sapos y animales asquerosos, como los nobles del rey de Ardra acostumbra a usar en sus brazos como ornamento especial y marca de distinción” (Willett, 2000: 82).

Junto con las descripciones de viajeros tenemos ilustraciones, escasas y en muchos casos controvertidas, tanto por el vínculo que tuvieran con la realidad como por la dificultad de sus interpretaciones. Estas ilustraciones son referidas en la mayoría de los casos al carácter costumbrista con apariciones de elementos artísticos (Francois Froger, 1698; Godefroy Layer, 1714; Peter Kokh, 1719; Pieter de Marees; 1603; Olfert Dapper, 1688; David Nyendael, 1701; Clapperton, 1826).

Esta situación se mantuvo hasta el comienzo de la colonización en que se “reunió una serie de obras y se enviaron a Europa, a menudo como ejemplos de prácticas paganas, para alentar el apoyo para las sociedades misioneras” (Willett, 2000: 84).

Estas obras llegaban en “ingentes cantidades de materiales procedentes de África se mostraron en «Exposiciones universales» y en los Museos de Etnología de las respectivas metrópolis. En esos

muestrarios se mezclaban alegremente maderas preciosas, minerales, animales disecados, [...] y, sobre todo, una increíble variedad de objetos de madera tallada, especialmente máscaras y «extrañas» figuras antropomorfas a las que los recolectores dieron en general el nombre de «fetiches» (Huera, 1996: 9).

La obra que llegaba a Europa aumentó en cantidad, pero no modificó en nada su valoración, hasta la llegada masiva de las obras de Benín, resultado de la expedición punitiva inglesa de 1897. La calidad de la obra no permitía encontrar recovecos de desestimación.

El arte nunca es solo arte, ni como objeto, ni como comprensión; es por ello que la consideración artística del arte africano en Europa fue cuidadosamente preparada por las ideas de la ilustración y su marcada herencia en el historicismo del siglo XIX, que conllevó trasvases de conceptos evolutivos que partieron de las teorías de Darwin planteadas para las ciencias naturales. Una vez sentada esta base, la antropología científica no tuvo ningún problema en abrirse camino con las ideas de Tylor (1871, *La cultura primitiva*) y Morgan (1877, *La sociedad antigua*). Los trabajos de Levy-Bruhl (1910, *La mentalidad primitiva*), no cambiarían sustancialmente estas posturas, que comenzaron a ser cuestionadas con la publicación de *La mente del hombre primitivo* de Boas en 1911, donde se plantea la dificultad para establecer términos comparativos entre diferentes sistemas culturales. Aunque no ha sido hasta la descolonización, cuando Europa ha sido capaz de comprender el planteamiento de *El pensamiento salvaje* de Lévi-Strauss, ya en 1962 (Ramírez, 2004).

Toda esta reestructuración del concepto lineal de la evolución humana, bajo un prisma único y universal, hasta llegar a valorar otras posibilidades de desarrollo, ha dejado, como resto de la batalla, el término primitivo, que salvedades como los trabajos de Gombrich, contiene concepciones evolutivas y confusiones ambiguas, peyorativas o idealizaciones estériles.

Parece que el arte llama al arte, así la forma negroafricana atrajo a Braque, Picasso y Juan Gris, mientras que el color llamó la atención sobre Derain, Matisse y Vlaminck; la capacidad de expresar lo hizo sobre «Die Brücke», E. L. Kirchner, K. Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, y «Der BlaueRitter», Kandinsky, Marc y Paul Klee. Parece que fueron algunos artistas occidentales los primeros en reconocer lo que estaban viendo. De forma paralela a la manera en que la política y economía se apoyaron en la antropología como

base ideológica, así lo hicieron los artistas con los teóricos del arte. Apenas contados trabajos (Carl Einstein, 1915, *La plástica negra*; Guillaume Apollinaire, 1917, *Esculturas negras*; Roger Fry, 1928, *Escultura negra*; Marcel Griaule, 1931-1933, *Misión etnográfica francesa Dakar-Djibouti*) sobre arte negroafricano hasta la época de la descolonización, y ciertos apoyos a nivel expositivo de galerías y museos (1909; primera exposición de arte primitivo en una galería de Nueva York. 1923; primer museo de arte primitivo en París. 1957; Museo de Arte Primitivo de Nueva York. 1960; Museo de las Artes de Ultramar de París. 1974; Museo Metropolitano. 1980-1981; Museo de Arte de África, islas del Pacífico y las Américas. 2007; QuainBranly).

En la actualidad nadie plantea a nivel teórico un concepto evolutivo aplicado al arte, con pretensiones de universalidad, no obstante mantenemos residuos de esta evolución en la confusión que plantea el estudio de la obra tradicional negroafricana, y la posición que ocupa dentro de nuestro marco artístico occidental.

Este conjunto de sucesos han hecho que la aproximación de Europa hacia la obra negroafricana se haya basado en la desestimación y la denigración. La primera por considerar el privilegio perceptivo como elemento de juicio universal, con los parámetros determinados por la evolución del arte europeo y las dependencias del mismo en la representación, los conceptos asociados al arte por el arte, la individualidad del artista y los conceptos de creatividad como método de trabajo plástico. Todo ello ha derivado en una aproximación errónea a la obra negroafricana y como consecuencia su desestimación, negando la diferenciación y realizando por el contrario una asimilación abusiva, pretendiendo integrar el objeto negroafricano dentro de nuestro sistema artístico. La denigración, en la actualidad menos presente, se basó en ideas peregrinas y difícilmente justificables como la torpeza de los artistas, la falta de acabado o los problemas de proporción (Kerchache, Paudrat, Stephan, 1999).

En la actualidad el etnocentrismo modifica sus posiciones para, sin ser tan abiertamente agresivo, mostrarse de forma más sutil, principalmente a través de la conciencia de la creación teórica del arte africano, así como de jugar un papel indispensable en su conservación, mantenido intacta sus posiciones de control.

De esta manera el lenguaje artístico ha generado conceptos de *arte internacional* o *arte contemporáneo* como construcciones abstractas que generan un lenguaje artístico universal. "Se

establece así de hecho una doble jerarquía. En el plano de los significados habrá algunos que poseerán un sentido internacional o universal, mientras otros solo lo tendrán dentro de las escalas regionales, nacionales, etnoculturales o grupales de algún tipo" (Mosquera, 1996: 13).

El etnocentrismo utiliza cada vez más la palabra en su función de acotación y dominio:

"La sospecha principal que estas denominaciones [internacional-contemporáneo] despiertan es que con demasiada frecuencia se refieren a prácticas hegemónicas que se auto titulan universales y contemporáneas, adjudicándose a sí mismas no solo el valor contenido en estas categorías, sino la capacidad para decidir que entra en ellas. Forma parte del aparato conceptual de un sistema de poder. Este auto legitima determinadas prácticas, sin concebir lo internacional o lo contemporáneo como un tablero plural de interacciones múltiples y relativas" (Mosquera, 1996, p.13). Continúa: "La mayor parte de la humanidad permanece en zonas de silencio, fuera de todo circuito, aun de internet. Si pensamos en las grandes masas de población en África, Asia y América Latina que quedan permanentemente unplugged, hablar de universalidad o de circulación internacional es casi retórico. A menudo ser internacional o contemporáneo en el arte es solo el eco de ser exhibido en espacios élite de Nueva York o Dusseldorf" (Mosquera, 1996: 13).

Así el arte se distancia de las personas para ser accesible a un grupo endogámico limitado por una red conceptual compleja, que utiliza como método el lenguaje:

"Es interesante que tal lenguaje se caracterice por su alto grado de complejidad y por la densa trama de historias, referencias y conocimientos previos, que más allá de lo estrictamente visual, resulta necesario poseer para descifrarlo. [...] Se trata en realidad de un lenguaje de iniciados, que permite una comunicación internacional entre los miembros de la secta" (Mosquera, 1996: 13).

En la línea planteada por Gerardo Mosquera, resulta preocupante el planteamiento que sitúa a occidente como creador del arte negroafricano en función de la elaboración del discurso teórico con pretensiones de dotar al objeto de un corpus de conocimiento conceptual.

"La legitimación exclusivista y teleológica del lenguaje internacional actúa como un mecanismo de exclusión hacia los otros lenguajes y sus discursos. [...] La apertura posmoderna y la presión del multiculturalismo han inclinado hacia una mayor pluralidad. Pero,

en general, y sobre todo en los circuitos de élite, esta ha respondido menos a una nueva conciencia que a una tolerancia paternalista y de *political correctness*" (Mosquera, 1996: 13).

Más allá de los discursos sobre la influencia del arte negro en los artistas occidentales y su influencia en la renovación del arte occidental de comienzos del siglo XX, el primer planteamiento tiene una pretensión intelectual sobre el objeto paralela a la pretensión de conservación del mismo como justificación de la retención de obras. En esta línea argumentativa podemos leer:

"No puede afirmarse que el cubismo haya nacido enteramente de la escultura negra, pero no es exagerado pretender que Matisse, Braque y Picasso han dado al arte africano sus cartas de nobleza, habiendo sido ellos los que han originado el verdadero descubrimiento del continente negro y de lo que Europa puede deberle. Cuando en 1937, el Museo de Etnografía del Trocadero se convirtió en el Musée de l'Homme, fue una deuda de reconocimiento que, en el plano artístico, se pagó a África y al *mundo primitivo*" (Laude, 1968: 26).

Aun considerando, como lo hace el profesor Bargna el arte africano como traducción de lo ajeno en lo propio, y la creación de la categoría conceptual dentro de las raíces de Europa; no dejan de ser afirmaciones dentro de un sistema de comparación, donde ocupa un lugar muy importante el museo como "espacio de clasificación y visibilidad". No podemos afirmar como lo hace el profesor Bargna que "la realidad del arte africano es por tanto artificial (en el sentido de que es posterior a la producción de las manufacturas que incorpora) e intercultural (en cuanto que encuentra en la receptividad occidental una de las condiciones necesarias de su existencia)" (Bargna, 1999: 8).

El término artificial que le aplica, se puede considerar desde nuestra propia ignorancia y el término intercultural, desde nuestra exclusiva prepotencia. El primero porque el desconocimiento que tenemos del marco conceptual de las obras en su propia generación, no implica que no estén dotadas del mismo, y el segundo, porque lo que plantea como interculturalidad no es sino apropiación.

No hemos de olvidar que casi todos los términos de la historia del arte, comenzando por la clasificación histórica, son en la mayoría conceptos a posteriori, y no por ello, su conceptualización es comprensible desde una época posterior a la de producción.

Aun considerando que la búsqueda de la identidad africana (panafricanismo o negritud), es realizada desde fuera del continente africano, lo es únicamente en la adaptación del uso a instrumentos intelectuales occidentales, y no la comprensión de esta identidad, desde la realidad histórica que los produce en los términos específicos de comprensión de dicha realidad. El aislamiento del conocimiento intelectual, es el que permite afirmaciones como esta:

“Objetos como las escaleras de madera, que hasta hace unos años quedaban fuera del territorio del arte, ahora se hayan incluidos en él de pleno derecho; no se trata ni de reconocimiento de una identidad denegada ni de una mixtificación mercantil, de una identidad adulterada; se trata más bien de una decidida transformación, de la adquisición de una nueva identidad: bajo el ojo contemplativo de una mirada estetizante la referencia pertinente no es la de contexto de uso sino la de las esculturas de Brancusi” (Bargna, 1999: 9).

Aun aceptando la posición de las escaleras dogón dentro del arte en los términos planteados por Bargna, la identidad nueva, no se puede producir bajo herramientas conceptuales occidentales, y términos de comparación formal de obras de diferentes culturas, ya que volvemos de nuevo a una asimilación abusiva. Sin duda el propio Bargna es consciente de este problema, planteando la importancia de evitar “que se tomen las palabras por cosas, bien a sabiendas de que la realidad de las cosas continua estando hecha, necesariamente y en gran parte de palabras” (Bargna, 1999: 9).

De esta manera, concluye en su parte introductoria, donde insiste que en el planteamiento del arte africano “se trata, de buscar un punto de equilibrio, dinámico y precario, entre acogida y distancia: saber ver la perspectiva propia como una ficción, sin que por ello deje de ser nuestra perspectiva. La conciencia de que la alteridad es el resultado de una construcción interpretativa de la realidad y no un objeto anterior a la interacción, tiene como efecto el descentrarnos de nosotros mismos” (Bargna, 1999: 10).

Aun así, no hay equilibrio entre conceptos no lineales (generación del objeto por el concepto o a la inversa) como son el conocimiento perceptual de la realidad plástica y el conocimiento conceptual de las manifestaciones artísticas, ambas posiciones de la cultura negroafricana y occidental respectivamente. Por lo tanto hemos de buscar otros planteamientos de enfoque más próximos a la cultura negroafricana para acercarnos a una comprensión más correcta.

Referencias bibliográficas/ Bibliografía

- Alonso, L. (2000). *Pensando en África. Una excursión a los tópicos del continente*. Barcelona: Icaria.
- Bargna, I. (2000). *Arte africano*. Madrid: Libsa.
- Diene, D. (1998). Cooperación triangular. *Fuentes Unesco*, 99 (1), 16.
- Dulon, B.; Leurquin, A. (2000). *Objetos Signos de África*. Zaragoza: Ibercaja Obra Social.
- Einstein, C. (2002). *La escultura negra y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Huera, C. (1996). *Como reconocer el arte negroafricano*. Barcelona: Edunsa.
- Iniesta, F. (1998). *Kuma: Historia del África negra*. Barcelona: Bellaterra.
- Johann, A. E. (1964). *Grande es África*. Barcelona: Lábor.
- Kapuscinski, R. (2005). *Los cínicos no sirven para este oficio*. Barcelona: Anagrama.
- Kerchache, J. ; Paudrat, J. L. ; Stephan L. (1999). *Arte africano Summa Artis XLIII*. Madrid: Espasa Calpe.
- Laude, J. (1968). *Las artes del África negra*. Barcelona: Nueva Colección Lábor.
- Mosquera, G. (1996). ¿Lenguaje internacional? *Lápiz*, 122 (3), 12-15.
- Ramírez, J. A. (2004). *Historia el arte*. Madrid: Alianza.
- Sellier, J. (2005). *Atlas de los pueblos de África*. Barcelona: Paidós.
- Willett, F. (2000). *Arte africano*. Barcelona: Destino.

¹ ***Is an intercultural artistic dialogue possible between Europe and Africa?***

Recibido: 04/06/2015

Aceptado: 29/09/2015

² Doctor.

Universidad de Zaragoza (España).

E-mail: alfonsor@unizar.es