



> PROA | ARTIGOS

> COLECCIONISMO Y AUTENTICIDAD: EL COLECCIONISMO EUROPEO Y LA CATEGORIZACIÓN DEL ARTE AFRICANO “TRADICIONAL”



BÁRBARA IGOR OVALLE

> barbara.igor.ovalle@gmail.com

Magíster en Teoría e Historia del Arte

Universidad de Chile

Resumen>

En el presente trabajo y a partir del ensayo de Sidney Kasfir titulado “African Art and Authenticity: a Text with a Shadow”, abordaremos aspectos relativos al fenómeno de difusión del arte africano tradicional a manos del coleccionismo europeo de los siglos XIX y XX, los que van desde su revalorización, amparada en los criterios de autenticidad y tradición; hasta las categorías que UNESCO ha propuesto para su catalogación y diferenciación respecto del arte africano turístico.



Palabras claves>

Coleccionismo, Autenticidad, Arte africano, Tradición, Arte turístico.



Vídeo de presentación>

<https://youtu.be/XNbYeGEkpEc>

> COLECCIONISMO Y AUTENTICIDAD: EL COLECCIONISMO EUROPEO Y LA CATEGORIZACIÓN DEL ARTE AFRICANO “TRADICIONAL”

BÁRBARA IÇOR OVALLE

> Universidad de Chile

1 Introducción

A partir del ensayo de Sidney Kasfir titulado “African Art and Authenticity: a Text with a Shadow”, abordaremos los distintos aspectos que recubren el fenómeno de difusión del *arte africano tradicional* a manos del coleccionismo europeo de los siglos XIX y XX, los que van desde una resignificación de los objetos de uso cotidiano y ritual por parte de occidente, hasta las categorías que UNESCO ha propuesto para la catalogación de los mismos, principalmente, las que dicen relación con el arte africano tradicional y el arte africano turístico, dos concepciones que, como veremos, permean los límites de su diferenciación.

Cabe señalar que el ensayo de Sidney Kasfir retoma las ideas esbozadas por Manthia Diawara en “Africa’s Art of Resistance”, capítulo del libro *In Search of Africa*, publicado en la Harvard University Press, el año 1998.

En su capítulo, Diawara nos aproxima al universo del mercado guineano, en su comercialización de lo que erróneamente se ha dado en llamar ‘arte tradicional’; las implicancias políticas de esta comercialización en el período post-colonial, a través de las cuales ofrece al lector un panorama histórico del proceso de transformación que las máscaras y las estatuillas atravesaron en la sociedad guineana – situación extensiva al África subsahariana – llegando a convertirse en elementos simbólicos de la resistencia de la religión tribal no dispuesta a desaparecer. En palabras del autor, “las máscaras pasaron a formar parte de los conflictos políticos globales como fuerzas organizadoras de mercados, identidades étnicas y culturales en oposición a los estados-nación y a la unidad africana”. (DIAWARA, 1998, p.180)

A los consecutivos intentos evangelizadores por parte de islamistas y cristianos que tuvieran como resultado la destrucción de templos y de objetos tradicionales, se suma el independentismo de la mano de Sékou Touré, uno de los mayores detractores de los rituales de máscaras, por considerarlos contrarrevolucionarios. Es así como,

habiendo pasado diez años desde la muerte de Sékou Touré, y la caída de la mayor parte de los primeros regímenes nacionalistas africanos, las máscaras, estatuas y tradiciones orales – que constituyen el principal soporte del tribalismo en África – resurgen como una especie de venganza. Cuando aparecen en el mercado de la mano de experimentados *marchands*, las máscaras y estatuillas causan una impresión extraña, generalmente asociada a lo kitsch. Parecen estar

vivas, pero tienen un aire ridículo y apayasado. Es como si, en ese momento, el hecho de estar vivas se tornase dramático y ellas perdiesen toda su seriedad, transformándose en imitaciones infantiles, banales, por surgir en tan grande número. Es precisamente esa ubicuidad de las máscaras y estatuillas como mercadería que impide que las tomemos en serio (DIAWARA, 1998 p.180).

Retomando las ideas desarrolladas por Diawara, el ensayo de Sidney Kasfir pone su acento en la noción de ‘autenticidad’, a fin de desentrañar cuáles han sido los criterios que propiciaron la formulación de dicho concepto para la estimación del arte africano por parte del coleccionismo occidental. Y es en esta visión ampliada de lo enunciado por Diawara que es posible observar cómo es que el mal llamado ‘arte tradicional’ o ‘auténtico’, es el resultado de la invención de nuevas tradiciones, siendo una de ellas la que surge del fenómeno del turismo a gran escala. Si bien es un hecho conocido que los primeros objetos tradicionales que se produjeron para ser comercializados con fines decorativos y de coleccionismo fueron demandados principalmente por residentes europeos en territorio subsahariano, diversas transformaciones socioeconómicas determinaron el surgimiento de un sólido mercado de objetos de uso ritual, adaptados al gusto occidental.

Una referencia a estas transformaciones y al monopolio de categorías con que se ha pensado el arte africano desde occidente, la encontraremos en el Capítulo 20 del tomo VIII de la *Historia General de África* de la UNESCO, “Las artes y la sociedad después de 1935”, a cargo del antropólogo belga Jan Vansina, quien propone una organización de las artes africanas del período poscolonial en base a cuatro categorías de orden social, como son: Arte Turístico, Arte Tradicional, Arte Popular Urbano y Arte Académico. Cada una de las categorías anteriormente enunciadas, se establecen a partir de las propias características del objeto, relativas a su uso, tipo, público objetivo al cual están destinados, y lugar de procedencia.

En este punto y para los efectos de este ensayo, será pertinente especificar lo que entendemos por ‘arte tradicional’ y por ‘arte turístico’, lo que a su vez, servirá de base para nuestra aproximación teórica a la serie de modificaciones que el colonialismo, con la ayuda del coleccionismo, implantaron en las costumbres culturales africanas.

Basados en la “Categorización social de las artes visuales contemporáneas” (VANSINA, 1993, p.701), diremos que el **arte tradicional**, generalmente expresado bajo la forma de esculturas y máscaras confeccionadas por **artesanos de zonas rurales**, se distingue por su **cuidadoso acabado**, así como por la ausencia de un patrón. En relación a sus **objetivos**, cumplen una función **utilitaria**, y son destinados a un **consumidor local**. El arte turístico, en cambio, que también es confeccionado por artesanos y cuyos temas son generalmente anecdóticos o **exóticos**, es elaborado en base a patrones, con un **acabado grosero**, imitación del arte tradicional, pero respondiendo a “cánones semieuropeizados”. Su finalidad es la de un **souvenir** destinado a la clientela extranjera, residentes o turistas, y se comercializa en lugares **urbanos**. Y si bien es constatable la existencia de un arte elaborado exclusivamente

para la venta en puertos marítimos o aéreos, ambas categorías son probablemente las más conflictivas a la hora de pensar el arte africano, principalmente, debido al hecho de que ninguna categoría sería inmutable. Es este sentido, según el autor, ha sido posible ver objetos de arte tradicional que acabaron siendo de exclusivo interés de los turistas, así como también, objetos destinados a los turistas que acabaron formando parte de las colecciones de las élites locales.

2 África subsahariana, turismo y coleccionismo

El arte turístico, desde su surgimiento, ha presentado una constante reinención. En el continente africano, las primeras manifestaciones de arte turístico fueron apreciadas en Egipto, donde era frecuente la fabricación de imitaciones de objetos de la época faraónica. En regiones de fuerte tradición escultural es sólo a partir del año 1930 que se da inicio a la producción seriada de imitaciones o réplicas, las que, en la mayoría de los casos, reproducían modelos de la imaginería ritual originaria, siendo los *kuba* un buen ejemplo de ello (VANSINA, 1993, p.704).

Hacia el año 1950, la transición del transporte marítimo al transporte aéreo jugó un rol preponderante en la transformación del arte turístico, y si por un lado, y en buena medida, propició la turistificación masiva que actualmente conocemos, también transformó las características volumétricas de los objetos a ser comercializados, dando paso así al llamado 'arte de aeropuertos'.

Sumado a lo anterior, con posterioridad a la Segunda Guerra Mundial y con motivo de la llegada de un gran número de oficiales británicos a Kenia, se experimenta un considerable auge en el comercio de objetos tradicionales, los que comenzaron a ser adquiridos principalmente como obsequios para la celebración de festividades, como por ejemplo, la Navidad. Como consecuencia, hacia la década de los años 60, la creciente demanda impulsa la apertura de la boutique "African and Akamba Handicrafts, a manos de Mutisya Munge, escultor inspirado en los nuevos modelos e ideas de la comunidad de los Zaramo, en Dar es-Salaam. De esta manera, su próspero negocio fundado en Londres, instaura una nueva etapa en la comercialización del arte africano tradicional y turístico, y sólo hacia el año 1970, cuenta con un total de doscientos cincuenta mil piezas exportadas a los Estados Unidos, provenientes desde Kenia, Tanzania y Zambia. (VANSINA, 1993, p.707)

En esta misma línea y según ha sido expuesto por Vansina, el arte turístico se reinventa en su promesa de larga vida, mientras que, por contraste, y citando a Kojo Fosú, en el año 1960 el arte tradicional marca su fecha de muerte, en paralelo a las independencias nacionales (VANSINA, 1993, p.701). Sin embargo, según los antecedentes manejados, hablar de su muerte podrá ser una incongruencia, si consideramos que no existiría tal tradición entre los objetos mal llamados tradicionales, sobre todo, cuando muchos de estos no fueron 'inventados' sino hasta 1880 o inicios del siglo XX. Por otra parte, cabe señalar que, hacia el año 1935, autoridades de países como Ghana, Túnez o el ex Zaire, ya se mostraban compro-

medidas con la creación de medidas que paliaran la progresiva e inminente desaparición de las artes tradicionales pre-coloniales. Y pese a que, fuera de todo pronóstico, dichas medidas derivaron en el fortalecimiento del arte turístico, es necesario destacar que también propiciaron la preservación de conocimientos técnicos que podrían haberse dado por perdidos.

3 Sobre la autenticidad en el arte tradicional

El concepto de autenticidad, moldeado por los propios coleccionistas y *marchands* franceses, es sin duda la condición de posibilidad del arte africano tradicional, siendo la principal de sus características, entre las cuales se fundamenta, el pretendido anonimato en la autoría de las obras. De este modo, según Kasfir,

para los *marchands* y coleccionistas franceses de arte africano, ‘auténtico’ significa muchas veces ‘anónimos’, y el anonimato excluye cualquier consideración sobre el acto creativo individual [...] Para ser ‘primitivo’, el arte tiene que poseer, o parecer poseer, una cierta opacidad en lo que respecta a su origen y a su intencionalidad. Cuando estas condiciones prevalecen, el coleccionista occidental tiene la posibilidad de reinventar una máscara o estatuilla y hacer de ella un objeto digno del interés de un perito (KASFIR, 1999, p.95).

En su célebre obra *El sistema de los objetos*, Jean Baudrillard aborda el concepto de ‘autenticidad’, enfatizando en cómo esta se traduce en una obsesión por la certidumbre del “origen de la obra, de su fecha, de su autor, de su signo” (BAUDRILLARD, 1968). En este sentido, en lo que al arte tradicional respecta, el anonimato en la autoría habría propiciado entre coleccionistas y marchantes lo que podríamos considerar una nueva forma de autoría, en la medida que será la validación, por parte de los propios coleccionistas, la mayor garantía de calidad y autenticidad de estos objetos, y es que

[...] el simple hecho de que tal objeto haya pertenecido a alguien célebre, poderoso, le confiere un valor, la fascinación del objeto artesanal le viene de que pasó por la mano de alguien cuyo trabajo está todavía inscrito en él: es la fascinación de lo que ha sido *creado* y que por eso es único, puesto que el *momento* de la creación es irreversible (BAUDRILLARD, 1968, p.87).

Por otro lado, negar la posibilidad de autoría a la obra de arte tradicional africana, habría permitido a sus principales promotores sostener la creencia de que el objeto está representando a una cultura que es homogénea y ancestral. Es así como la obra-objeto se convierte en “leyenda”, cuando lo que está designando es su “coeficiente mítico y de autenticidad” (BAUDRILLARD, 1968, p.91).

Al ser los coleccionistas quienes establecen los criterios de autenticidad y valor estético, se ha vuelto una costumbre asociar los objetos tradicionales a sus primeros dueños

o coleccionistas, como si de sus autores se tratase. Este fenómeno, a partir de Baudrillard, podríamos entenderlo como una transferencia del valor desde la reliquia al relicario, o para el caso que nos toca, del objeto tradicional al coleccionista. Desde esta perspectiva, lo que consideramos una nueva concepción de autoría que surge en la lógica del coleccionismo, encontraría su justificación en la experticia que necesariamente conlleva la valoración y adquisición de este tipo de objetos.

Resultará interesante reproducir un trecho del texto de Manthia Diawara, a través del cual describe aquel fenómeno al que hemos hecho referencia, y en el que relata que

en 1996, una estatuilla fang fue licitada por más de un millón de dólares en Drouot-Montaigne [...] La originalidad de la estatuilla fue confirmada, no por la firma del artista fang, sino por el hecho de anteriormente haber pertenecido al Doctor Bergier (que la había comprado a un marinero en 1846) y de haber formado después parte de la colección de Pierre Guerre. La proveniencia de la estatua fue considerada aun más ilustre por haber sido exhibida en numerosas exposiciones en Occidente, incluyendo la *Exposition internationale des arts d'Afrique et d'Océanie* (Palais Miramar, Cannes, 1957), *Arts Africains* (Musée Caution, Marsella, 1970) e *Art Fang* (Musée Dapper, París, 1991). El hecho de haber sido objeto de análisis y crítica por parte de africanistas occidentales como Michel Leiris, Louis Perrois y Raoul Lehuard ayudó también a brillantar la pieza. Las máscaras fang y las estatuillas son en general famosas en Occidente por haber pertenecido a las colecciones de Leo Frobenius, Jakob Epstein, Pablo Picasso, Raoul Guillaume y Charles Ratton. (DIAWARA, 1998, p.184)

Sin embargo, cabe precisar que esta predilección por objetos auténticos, con su valor agregado de antigüedad, es una característica particular al coleccionismo de arte africano pre-colonial, de gran plusvalía en el mercado del arte.

Otro aspecto que debemos mencionar, en relación al concepto de autenticidad, es el de la imitación, el que tiene estrecha vinculación con las condiciones de producción del arte africano tradicional y turístico. Según Kasfir, mientras que para el artista occidental la producción artística responde principalmente a una necesidad estética de realización personal, un gran número de escultores africanos encuentran en la imitación una fórmula eficaz de producción, cuando la demanda por parte de los clientes occidentales se aboca a los objetos antiguos o pre-coloniales. Es así como las imitaciones, desde una perspectiva valorativa, son para muchos de los artesanos una forma de legitimar el talento de sus antecesores, o el éxito de sus propios colegas.

Dentro de la lógica productiva que rige al arte tradicional, existiría una excepción que, como tal, nos permitirá comprender la repercusión que el concepto de autenticidad alcanza entre los coleccionistas y museos. Esta excepción la constituirán los escultores

makonde, provenientes de Cabo Delgado y establecidos en Dar Es-Salaam. Se sabe, gracias a la literatura producida en torno a su cultura, que estos escultores disponían de su tiempo con total libertad, aun cuando ello pudiera significarles subsistir en las más precarias condiciones. Permanecían en el más completo aislamiento, en la observancia de tradiciones ancestrales como las escarificaciones faciales y modificaciones dentarias. No aceptaban ningún tipo de encomienda por parte de los *marchands*, viajaban con frecuencia de un lugar a otro, y si bien consideraban la escultura como un quehacer, también la concebían como una forma de conectarse con modos de vida pre-modernos. El makonde probablemente sea uno de los pocos grupos, del que se tiene conocimiento, que no produjo imitaciones de piezas tradicionales, lo que derivó en que sus obras fuesen reconocidas, aunque de manera tardía, como verdaderas piezas de arte, exhibiéndose, algunas de ellas, como es el caso de las obras del artista John Fundi, en la emblemática “Magiciens de la Terre” de 1989. El artista, redescubierto por André Magnin en su misión en África con motivo de la exposición, cultiva la práctica escultórica “Shetani”, ligada a los cultos de posesión, pero cuya originalidad lo distinguiría de sus pares.

En este sentido, no es extraño que los objetos producidos por los makonde hayan encontrado una tardía aceptación por parte de los museos occidentales, siendo inicialmente valorizados apenas por un público no especializado.

4 Sobre la invención de la tradición pre-colonial en el África Subsahariana

La misma necesidad de conservación de las tradiciones ancestrales que determinó el aislamiento de los makondes, en una búsqueda por no verse influenciados por su nuevo entorno, provocó, a su vez, que sus obras fueran consideradas por los coleccionistas como “extrañas a la cultura local” (KASFIR, 1999, p.108), toda vez que los escultores procuraron, por todos los medios posibles, diferenciarse de los grupos originarios de la región de Dar es-Salam.

Desde esta perspectiva cabrá preguntarnos ¿cuánto de este arte tradicional no responderá más que a la visión impuesta por el colonizador en sus diferentes colonias? O en otras palabras, tal como hubo una serie de imposiciones a la hora de pensar la cosmovisión africana a partir de nociones creadas en occidente, ¿cabe la posibilidad de que todo lo que entendemos o valorizamos como arte tradicional y/o auténtico, responda apenas a una tradición inventada por los propios africanos, si se quiere, como un modo de subsistencia bajo los regímenes de exclusión impuesta por sus colonizadores? Una respuesta afirmativa a estas interrogantes, encontrará su sustento en el ensayo “El invento de la tradición en el África colonial” del africanista Terence Ranger, quien con una cita al análisis sobre la invención de la tradición en las colonias inglesas del historiador británico John Iliffe, observa que así como

los ingleses creían erróneamente que los habitantes de Tanganyika pertenecían a tribus; los habitantes de Tanganyika crearon tribus

para funcionar dentro del marco colonial... [La] nueva geografía política... hubiera sido efímera de no haber coincidido con tendencias parecidas entre los africanos. También ellos tenían que vivir en medio de una complejidad social desconcertante que ellos ordenaron en términos de parentesco y afianzaron con historia inventada. Además, los africanos querían unidades de acción eficaces del mismo modo que los oficiales querían unidades de gobierno eficaces... Los europeos creían que los africanos pertenecían a tribus; los africanos crearon tribus para pertenecer a ellas. (ILIFFE 1979, p.324 apud RANGER, 1983, p.262)

Si bien es cierto que muchos de los objetos que han sido considerados arte tradicional pueden realmente corresponder a objetos de uso cotidiano o ritual de comunidades de tradición ancestral, también es cierto que ante el auge e imposición del sistema de capitales en África, muchos de estos objetos probablemente sólo continuaron siendo producidos y reproducidos con fines meramente decorativos o turísticos. Aunque se podrá discutir que el comercio de productos tradicionales también tiene como clientela a los propios connaturales, resulta precipitado afirmar que el gran número de objetos producidos pueda tener correspondencia con el nivel de demanda de una comunidad. Nuestro escepticismo aumenta cuando somos testigos de las estrategias que los propios estamentos gubernamentales han impulsado en las últimas décadas, como medida de preservación y subsistencia de los pueblos originarios y de sus tradiciones. Por dar un ejemplo de ello, podemos mencionar a un reducido poblado bosquimano en Grootfontein, región de Otjozondjupa, al oeste de Namibia, cuyas casas se emplazan al interior de una reserva protegida por ley, y que sobrevive de los réditos del turismo rural, la ayuda del Estado y de diversas ONGs. En estas reservas, los bosquimanos reproducen su estilo de vida ‘tradicional’ vistiendo taparrabos y portando sus características armas de supervivencia con las que recrean escenas de caza – actividad prohibida en la reserva – y de danza, todo a cambio del importe que cobran a los turistas, a los que luego venden parte de las artesanías que fabrican, las que se encuentran debidamente inventariadas y firmadas por los artesanos.

Luego de la recreación de lo que sería una sociedad bosquimana tradicional, sus miembros abandonan sus chozas construidas para la exhibición, para regresar a sus verdaderos hogares, vistiendo sus ropas occidentales de segunda mano. Y si bien este ejemplo no intenta exponer una práctica que constituya una generalidad, plantea una incertidumbre respecto de la veracidad de las tradiciones conservadas, las que en determinados casos, como hemos ido afirmando, corresponden a tradiciones inventadas, como respuesta, si se quiere, a las aspiraciones que los propios sujetos occidentales, durante el período colonial, forjaron sobre los africanos.

Esta idea de sociedad tradicional de la cual deriva indefectiblemente la concepción de ‘arte tradicional’ que nos convoca, es, para Sidney Kasfir, “una herencia de nuestro pasado victoriano que debe tanto al romanticismo del siglo XIX y a la idea socio-evolucionista de

culturas en extinción, como a cualquier realidad efectivamente verificada en África” (KAS-FIR, 1999, p.88). De este modo, el concepto de ‘sociedad tradicional’ cuestionado por la autora, sólo ha sido aceptado como una manera más adecuada de denominar a las ‘sociedades primitivas’. Sin embargo, los cuestionamientos relativos a la ‘autenticidad’ de los objetos no responderían más que a un criterio artificioso, inventado por medio de una sucesión de imposiciones surgidas de las aspiraciones del sujeto moderno para con las sociedades que se correspondían con su propio concepto de lo primitivo.

5 Arte tradicional, una *neotradición*

Uno de los problemas más complejos en el marco de la invención de la tradición en el África colonial, desde la perspectiva de Ranger (1993), habría sido la mala interpretación que de la realidad africana pre-colonial se hizo, porque si bien las poblaciones subsaharianas valoraban sus costumbres y la continuidad de las mismas con el fin de mantener su sentido de identidad, no eran éstas, en absoluto, costumbres rígidas, como el pensamiento occidental convenientemente quiso creer. En este mismo sentido, Ranger explica cómo las sociedades africanas no eran definidas por una organización política tribal, sino que más bien, existía una gran flexibilidad en torno a sus identidades, formándose verdaderas redes de asociación e intercambio en amplias extensiones territoriales.

De este modo, pensar las sociedades africanas como tribales habría respondido a una estrategia para organizar el pasado, puesto que, al rigidizar las costumbres de estas sociedades y tornarlas inmutables, se volvió posible considerarlas “totalmente tradicionales”, y por ende legítimas (RANGER, 1983), en otras palabras,

como eran tan pocas las asociaciones que podían hacerse entre los sistemas políticos, sociales y jurídicos británicos y africanos, los administradores británicos se pusieron a inventar tradiciones africanas para los africanos. Su propio respeto a la «tradición» les predisponía a contemplar favorablemente lo que consideraban tradicional en África. Emprendieron la tarea de codificar y promulgar estas tradiciones, transformando con ello la costumbre flexible en rígida prescripción. (RANGER, 1983, p.220)

Ante estos cuestionamientos a la reconfiguración del pasado pre-colonial africano, no resultará extraña la formulación de un concepto de ‘arte tradicional’ que, siendo tan tradicional como lo era presuntamente la propia cultura africana, debiera necesariamente valerse de nociones como ‘anonimato’, ‘atemporalidad’ y ‘autenticidad’ para volverse deseable ante los nostálgicos ojos occidentales, ávidos del reencuentro con lo mítico, con lo instintivo y lo natural, conceptos ilustrativos del pensamiento colonial, y de una condición presuntamente intrínseca al ser humano, arrebatada por la idea de civilización.

Otro tipo de críticas se suscitan a partir de la formulación del concepto de ‘arte tradicional’. Manthia Diawara da cuenta de ello en su relato de las circunstancias guineanas en

el período independentista, cuando una vez librados del colonialismo francés, y con Sékou Touré en el poder, el incipiente Estado Nación Socialista centra sus energías en combatir las tradiciones de los grupos étnicos, por ver en ellas una actitud contrarrevolucionaria, y desde una perspectiva marxista, alienante. En otras palabras, su intento por construir un socialismo africano diferenciado del europeo, no contempló la inclusión de “instituciones como las danzas tribales con máscaras, la adoración de ídolos y la estructura de clan, tradiciones que mantenían a las comunidades unidas”. (DIAWARA, 1998, p.178)

La articulación de una idea de tradición capaz de explicar y organizar el pasado pre-colonial por parte de occidente, tuvo consecuencias imprevistas, como por ejemplo, la exacerbación de tradiciones que, durante el período pre-colonial, nunca fueron un impedimento para el intercambio entre las distintas sociedades africanas. Y probablemente sea ésta una de las situaciones que llevaron a Sékou Touré a combatir las tradiciones ancestrales, cuando, a simple vista, intentar integrarlas al común desarrollo de su idea de socialismo en versión africana, hubiese sido un ejercicio en consonancia con su proyecto. Resulta aún menos extraña su extrema determinación al observar cómo es que por parte de occidente se ha intentado ensalzar una supuesta condición pre-moderna en la que África se encuentra estancada, promesa de eternidad de un salvajismo que la sociedad occidental presume haber domesticado en sí misma.

6 Límites difusos, consideraciones finales

El sistema clasificatorio propuesto por UNESCO en el marco de la publicación de la “Historia General de África a partir de 1935”, conforma un diagnóstico de lo que había sido, hasta la fecha de su publicación en el año 1993, la categorización de la producción africana, producción que, a consecuencia del giro taxonómico experimentado por la institución del arte, tuvo su ingreso en el museo de arte occidental bajo el rótulo de ‘arte primitivo’, para luego ser aceptada en su controversial condición de ‘obra artística’. En otras palabras, el ejercicio que UNESCO realiza es el de recoger la diversidad de clasificaciones surgidas desde los propios dominios del arte y sus instituciones, las que, con ciertas variantes, se han ido reproduciendo en una serie de exposiciones adscritas al museo occidental de arte, conformando un relato que constantemente ha sido problematizado.

Un ejemplo ilustrador de la utilización que se ha dado a esta categoría podrá encontrarse en la exposición “Africa Explores: Twentieth Century African Art” (1991) en el Museum for African Art de Nueva York, en donde la categoría “Arte tradicional” es utilizada para distinguir la producción material rural de otras manifestaciones artísticas que Susan Vogel, su curadora, ha definido como “Arte Nuevo Funcional”, “Arte popular urbano” y “Arte Internacional”. El término “Arte extinto”, también empleado en la exposición como una categoría articuladora del discurso, supone la existencia de un excelso legado artístico de las comunidades africanas originarias, y que, aún siendo parte de lo que entendemos por arte tradicional, se distingue por su calidad de extinto, encontrándose presente apenas en las

colecciones de arte etnográfico más reputadas. Representado en la exposición,

el “arte extinto” es el arte del pasado como fuente de inspiración y carga. Un aroma de África: Afro-kitsch. El comercio se basa en el repertorio de formas e imágenes de la memoria colectiva para fabricar objetos que actúen como signos de una unidad perdida del espíritu, inspiración y responsabilidad, hecha en África. Las reliquias del pasado se integran en la creación contemporánea como símbolos de un patrimonio de identidad. (BUSCA, 2000, p. 160)

Con antecedencia a “Africa Explores: Twentieth Century African Art” encontramos la emblemática “Magiciens de la Terre”, exposición ya reseñada y a partir de la cual es posible observar una nueva prevalencia de las artes tradicionales africanas, ésta vez, amparadas en una imbricada configuración que comprende al arte tradicional como una manifestación artística que también puede ser contemporánea y global. Como fuera mencionado, la participación de John Fundi, escultor makonde, podrá dar cuenta de lo que ha sido la preeminencia del concepto de ‘arte tradicional’ sobre la producción local, así como la transformación que el concepto ha tenido en el marco de la mundialización cultural. Otro ejemplo en esta línea podrá ser la participación del escultor beninés Amidou Dossou, quien se hace presente con las tradicionales máscaras para los rituales Gelede – festividad celebrada por la comunidad yoruba-nago – y que fueron creadas en exclusiva para el envite.

Otro ejemplo que cabe reseñar, corresponde a la categorización presentada en el libro *African arts: the years since 1920* del africanista norteamericano Marshall Ward Mount (1927-2018), en donde se ofrecen cuatro distinciones que pueden resumirse como: ‘arte tradicional’, ‘arte para las misiones cristianas’, ‘arte turístico’ y ‘arte académico’. El ‘arte tradicional’, en el caso del autor, hace referencia a la estatuaria y a las máscaras rituales. (BUSCA, 2000, p. 160)

Variados son los ejemplos que podrían analizarse, y que darían cuenta del diagnóstico que Vansina recoge en las páginas de la *Historia General de África*, proyecto que surge de la iniciativa de la fuerza política e intelectualidad africanas, en el marco de la Conferencia General de 1964, y a raíz del auge del panafricanismo, resultante de las independencias nacionales. La redacción de este ambicioso compendio supuso un verdadero desafío, en el afán por superar los prejuicios relativos a la propia historia y culturas continentales, los que, entre otras cosas, versaban acerca de la dificultad propia al estudio de la historia africana, como consecuencia de la carencia de fuentes escritas. Para su elaboración, se contó con un amplio equipo de profesionales, entre los que se garantizó la participación de actores africanos.

Dicho proyecto que contempló dos etapas, siendo la segunda de ellas una etapa de proyección pedagógica, buscó ser una verdadera fuente de conocimiento para las generaciones de africanos venideras, tanto en el continente, como en la diáspora. Es por ello que, más allá del escaso alcance que haya podido suscitar hasta la fecha este sistema clasificatorio

en el mundo académico, nuestro interés en su problematización radica precisamente en este segundo punto del proyecto, el que tiene por objetivo una divulgación sistemática del documento entre africanos y afrodescendientes en formación escolar.

El cuestionamiento a la categoría de ‘arte tradicional’ ampliamente utilizada en el contexto del arte africano, es apenas uno de los asuntos a tener en cuenta a la hora de reflexionar en entorno de la producción artística de la región. Otro asunto caro a los Estudios Poscoloniales y a la Historia del arte, y que no ha sido abordado en este texto, dice relación con lo que podremos llamar “la marca África”. Este constructo que insiste en la idea de continentalismo como una forma de administrar la producción no-occidental, constituye, a nuestro parecer, una de las más arraigadas formas de eurocentrismo, en donde la partición dicotómica y los particularismos se hacen eco.

Ante estos planteamientos, la complejidad que supone en la actualidad definir los límites de lo que entendemos por ‘arte tradicional africano’ sólo se acentúa. Sumado a ello, si la mutabilidad del concepto de ‘tradicional’ en el contexto de la producción local es un hecho constatable a partir de los anteriores ejemplos, la evolución de las propias artes africanas dichas tradicionales, también se ha visto permeada por otro tipo de factores exógenos, como son la tecnología y el consecuente desarrollo de nuevas materialidades.

Tal vez no sea un mal ejercicio caracterizar a este tipo de arte, producto de “las tradiciones inventadas de las sociedades africanas – ya fueran sus inventores los europeos o los propios africanos, a modo de respuesta – [...]” como a una más de las formas de realidad “por medio de las cuales se expresa buena parte del encuentro colonial” (RANGER, 1983, p.220). En palabras de Kasfir, abandonar un sistema clasificatorio miope, será una buena manera de dejar atrás una África idealizada, para de una vez centrarnos en la obra efectivamente realizada por los artistas africanos (1999, p.113).

Hasta ahora, la única característica realmente diferenciadora que la categoría de ‘tradicional’ nos ha ofrecido, es la que dice sobre la calidad de sus confecciones, su materialidad y la eximia destreza de sus artesanos. Fuera de esto, y como lo hemos ido señalando, el arte tradicional africano continúa siendo una entelequia, una *neotradición* y, en buena medida, un negocio por el que cientos de turistas, coleccionistas e investigadores, se movilizan cada año hasta el continente cuna de la humanidad.

REFERENCIAS

BAUDRILLARD, Jean. **El sistema de los objetos**. Ciudad de México: Siglo XXI, 1969.

BUSCA, Joëlle. **L'art contemporain Africain: Du colonialisme au postcolonialisme**. París, L'Harmattan, 2000.

DIAWARA, Manthia. Africa's Art of Resistance. In: _____. **In Search of Africa**. Massachussets/ Londres: Harvard University Press, 1998, p.174-212

FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES. África explora: arte africano del siglo XX. 1993. Disponible en <<http://www.fundaciotapias.org/site/spip.php?rubrique199>> Acceso: 1 sept. 2016.

RANGER, Terence. El invento de la tradición en el África Colonial. En: HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. **La Invención de la tradición**. Barcelona: Crítica, 2002, p. 219-272

KASFIR, Sidney. African Art and Authenticity: A Text with a Shadow. En: OGUIBE, Olu; ENWEZOR, Okwui. **Reading the Contemporary: African Art from Theory to the Marketplace**. Londres: Institute of International Visual Arts, 1999, p. 88-113

MISOSOAFRICA, **Un día en la vida de los bushmen**. Santiago, 15 sept. 2011. Disponible en:<<http://misoafrica.wordpress.com/2011/09/15/un-dia-en-la-vida-de-los-bushmen/>> Acceso: 10 ago. 2017.

VANSINA, Jan. A arte e a sociedade após 1935. En: MAZRUI, Ali A.; WONDJI, Christophe **História Geral da África: África desde 1935**. Brasília: UNESCO, 2010. 8v. cap. 20. p. 697-760

COLECCIONISMO E AUTENTICIDADE: O COLECCIONISMO EUROPEU E A CATEGORIZAÇÃO DA ARTE AFRICANA “TRADICIONAL”

Resumo: No presente trabalho, e de acordo com o ensaio de Sidney Kasfir intitulado “African Art and Authenticity: a Text with a Shadow”, abordaremos aspectos relativos ao fenômeno da divulgação da *arte africana tradicional* por parte do colecionismo europeu dos séculos XIX e XX, partindo da sua revalorização, avaliada pelos critérios de autenticidade e tradição, chegando até as categorias que UNESCO tem proposto para sua catalogação e diferenciação respeito da arte africana turística.

Palavras-chave: Colecionismo, Autenticidade, Arte africana, Tradição, Arte turística.

COLLECTING AND AUTHENTICITY: EUROPEAN COLLECTING AND THE CATEGORIZATION OF “TRADITIONAL” AFRICAN ART

Abstract: The objective of the present work, based on Sidney Kasfir's article “African Art and Authenticity: a text with a Shadow”, is to address the aspects related to the dissemination of *traditional African art* by the European collecting from the 18th and 19th centuries, which go from its reassessment, based on tradition and cultural authenticity, to the official categories that UNESCO has established to catalog and distinguish it from African tourist art.

Keywords: Collecting, Authenticity, African art, Tradition, Tourist art.

RECEBIDO EM 13 DE NOVEMBRO DE 2018
APROVADO EM 21 DE NOVEMBRO DE 2019