



Tela africana

“HUELLAS DE AFRICANÍA”: RECREANDO ÁFRICA EN EL ARTE VISUAL CONTEMPORÁNEO*

“AFRICAN FOOTPRINTS” RECREATING AFRICA THROUGH THE CONTEMPORARY VISUAL ART

Maria Candida Ferreira de Almeida**

El artículo presenta el concepto huellas de africanía, creado en el campo de la antropología, para explicar la permanencia de imaginarios africanos en la diáspora americana. Los objetivos son: describir cómo este concepto configura una poética en las artes visuales y evaluar su viabilidad en la constitución de una estética negra. Se analizan dos artistas visuales contemporáneos: Emanuel Araújo (Brasil) y Mercedes Angola (Colombia), quienes buscan vincular su obra con África, en procesos que pueden caracterizarse como profundamente eruditos, pues ambos conocen aspectos históricos y filosóficos del África representada, imaginada, creada y recreada en la diáspora.

Palabras clave: huellas de africanía, estética negra, artes visuales, Emanuel Araújo, Mercedes Angola.

O artigo apresenta o conceito traços de africania, criado no campo da antropologia para explicar a permanência de imaginários africanos na diáspora americana. Os objetivos são: descrever a forma como este conceito configura uma poética nas artes visuais e avaliar sua viabilidade na constituição de uma estética negra. São analisados dois artistas visuais contemporâneos: Emanuel Araújo (Brasil) e Mercedes Angola (Colômbia), que procuram vincular seu trabalho com a África, em processos que podem ser caracterizados como profundamente eruditos, pois ambos conhecem aspectos históricos e filosóficos da África representada, imaginada, criada e recriada na diáspora.

Palavras-chave: traços de africania, estética negra, artes visuais, Emanuel Araújo, Mercedes Angola.

The article shows the concept of African footprints, created in the Anthropology field, to explain the permanence of African imaginaries in the American Diaspora. It is aimed to describe the way in which this concept configures a poetics in the visual arts and to evaluate its usefulness in the constitution of a black aesthetics. Two visual artists are analyzed: Emanuel Araújo (Brasil) y Mercedes Angola (Colombia), who try to link their work of art with Africa, in some deeply erudite processes. Both know about the African historical and philosophical aspects represented, imagined, created, and recreated in the Diaspora.

Key words: African footprints, black esthetics, visual arts, Emanuel Araujo, Mercedes Angola.

* Este artículo se origina en la investigación “Encajes estéticos, étnicos y éticos: teorías, críticas y metodologías para el estudio comparado entre artes y literaturas negras”, financiada por la Universidad de los Andes. Se trata de un trabajo comparatista en curso entre literatura y artes visuales, ateniéndose a las producciones de artistas visuales y escritores negros de Colombia y Brasil, financiado por la Universidad de los Andes.

** Doctora en Estudios Literarios de la Universidade Federal de Minas Gerais (Brasil), con estudios postdoctorales en el Cipost, de la Universidad Central de Venezuela. Es profesora asistente de literatura de la Universidad de los Andes, Bogotá (Colombia). E-mail: mferreir@uniandes.edu.co

Los negros norteamericanos en la década del sesenta se rebelaron contra la tentativa de incorporarse al modelo *white, anglo-saxon, protestant* (WASP), promovida por parte de esta comunidad. Una de las expresiones de esta rebeldía fue la búsqueda de una matriz cultural africana como respuesta a sus ansias de pertenecer a un grupo étnico. Generaciones anteriores de negros intentaron participar en el estilo de vida de la clase media blanca sin una aceptación plena de su presencia por la sociedad hegemónica. Participar plenamente de las formas sociales hegemónicas eran tentativas, tal vez inútiles, de liberarse del estigma de la vida en el gueto y de las asociaciones a los estereotipos de los negros producidos por la sociedad blanca. Para algunos de los individuos de fenotipo negro tener la piel más clara y poder ostentar un cabello liso simbolizaban, por su parte, la tentativa de alejar las máculas de una “contaminación de la negritud” y poder aspirar a los patrones de vida de los blancos.

Los jóvenes negros de la década de los sesenta, cuando quisieron revertir esta situación, se sumergieron en la historia de la colonización, de la diáspora negra, de las luchas antiesclavistas, y del propio continente africano en búsqueda de lo que pudieran ser sus “raíces”. Esta búsqueda se manifestó en su corporeidad, una vez que empezaron a ostentar el estilo afro en el cabello y buscaron telas africanas para sus camisas y vestidos; también cambiaron sus nombres por aquellos de matriz africana, declarando al mismo tiempo que “*black is beautiful*”.

Para los propios negros, estos jóvenes estaban descubriendo y, a la vez, inventando su pasado étnico, por lo tanto, se estaban inventando-descubriendo a sí mismos. Para otros, estaban sencillamente recreando una etnia. Esa etnia se basaba realmente en la concepción de una ancestralidad común, pero el modo como la reformularon era producto de su imaginación y del deseo de otro modo de inserción en la sociedad estadounidense. Tal proceso fue definido por Ranger, Samad y Stuart (1996) como *imaginación de la tradición*, cambiando un poco el concepto de Hobsbawn de *tradición inventada* (Hobsbawn, 1983), una vez que no se creó una tradición, pero se imaginó que había una que diera soporte estético al presente, y se apoyó en lo que el vasto continente africano produjo para imaginar esta tradición.

Desde entonces, los ejemplos son muchos: el rastafarismo; los afoxés del carnaval de Bahía (Brasil) que tiene una función lúdica —brincar el carnaval— y una función política, que es la de organizar simbólicamente a la comunidad negra para movilizarla en la lucha contra el racismo; al mismo tiempo se vincula con la estética negra, por medio de la cual los artistas negros, como Emanuel Araújo y Mercedes Angola, buscan en África un contenido particular para su obra. Como ya existe una larga tradición sustentando étnicamente a los grupos negros en su diáspora, ¿cómo distinguir una apropiación de matriz africana de una de matriz diaspórica?

La búsqueda de esta matriz africana, que en los estudios antropológicos colombianos tomó el nombre de *huellas de africanía*, se acerca a los “principios gramaticales”, como es propio del giro lingüístico tomado por las ciencias sociales y definida así por Mintz y Price, citados por Eduardo Restrepo: “Los principios gramaticales, esas *huellas de africanía*, sí habrían sobrevivido al encuentro con la cultura europea de los colonizadores blancos, constituyéndose en la materia prima para un proceso evolutivo que ocurría con una celebridad inigualada” (Restrepo, 2005: 82).

La búsqueda de esta “materia prima” direcciona el trabajo de muchos artistas, que la toman como fuente para participar de cierta forma en algo originario, “en los disímiles procesos de creación cultural de los africanos y sus descendientes en América” (Restrepo, 2005: 82). Para distinguir un *ethos* africano del *malungaje* que define el *ethos* diaspórico, Jaime Arocha “establece una precisión conceptual entre africanidad y africanía”, para el antropólogo: “[...] en África hay africanidad, pero no africanía. Reafirmo que esta última palabra designa la reconstrucción de la memoria que —con muy diversas intensidades— tuvo lugar en América, a partir de recuerdos de africanidad que portaban los cautivos” (Restrepo, 2005: 83). La recreación de una estética africana en la diáspora es parte de un proceso de africanía, como explica Arocha:

El concepto de *africanía* se refiere a aquella identidad que los afrodescendientes fueron modelando para resistirse a la esclavización, aun antes de que a los cautivos se les forzara por la ruta transatlántica. De ahí que se haya fundamentado en memorias mandingas, ban-

túes, yorubas, akanes y carabalís para modelarse en respuesta a la apropiación de los vínculos, objetos, plantas y animales que les ofrecían los nuevos sistemas sociales y ambientales en América (Restrepo, 2005: 83).

Recrear este proceso de modelaje en condiciones posteriores a la esclavitud, significa filiarse a una memoria africana que puede estar preservada en las prácticas culturales de los afrodescendientes, en especial, en los grupos y comunidades que se configuran como una etnia¹. El propio Senghor asocia este proceso a la reivindicación de “su condición de negro”, que, según el poeta-político, se trata de un “regreso al país natal”, recurriendo al título de uno de los libros de poesía de Aimé Césaire; aún más, se trata de “un descenso a los abismos del alma negra o, para emplear la contraseña, de la *negritud*”. Y prosigue con palabras más poéticas: “Es decir, descender todavía más abajo, llegar hasta donde corre, en rápidos incoercibles, el río de vino negro que ilumina el sol de medianoche” (Senghor, 1970: 143).

Mi propuesta de lectura es que aquellos artistas visuales y literarios que buscan recrear África en su obra, ostentando una filiación, están permitiendo que esta huella se dilate más allá de su contexto originario, como enuncia Arocha. Quiero también distinguir este proceso del *malungaje* (Branche, 2009), que es la solidaridad nacida en la travesía y que funda otra forma de etnicidad. Actuar bajo esta concepción significa, a su vez, incorporar el proceso histórico de la trata transatlántica, los procesos de mestizaje con la cultura europea e indígena, en la configuración del proceso artístico.

La creación en la contemporaneidad de una huella de africanía funciona en la poética² de dos artistas negros — Emanuel Araújo y Mercedes Angola — que de una manera y otra explicitaron esta opción estética.

Emanuel Alves de Araújo (Brasil) es escultor, diseñador visual, grabador, escenógrafo, pintor, curador y museólogo. El artista suele atribuir su formación a sus ancestros que fueron grandes orfebres, también fue aprendiz de ebanista del maestro Eufrásio Vargas, y trabajó trece años en linotipia y composición gráfica en la Imprenta Oficial del Estado de Bahía (Brasil). Estas experiencias fueron de gran importancia para el dominio de las distintas técnicas exigidas por los trabajos artísticos que desa-

rolló. También tuvo educación formal en Artes Visuales en la Universidad de Bahía. Como agente cultural, fue director del Museo de Arte da Bahía (1981-1983), de la Pinacoteca del Estado de São Paulo (1992-2002) y secretario de cultural del distrito de São Paulo (2005), finalmente, creó el Museo Afro-Brasil (2004). Como docente, dio clases de artes gráficas, dibujo, escultura y grabado en el City College University of New York, donde también desarrolló diversos modos para obtener piezas grabadas, utilizando superficies de plástico laminado y fórmica. Realizó varias exposiciones individuales y colectivas por todo Brasil, Europa, Estados Unidos y Japón.

Mercedes Angola (Colombia) es artista plástica, docente e investigadora; vive y trabaja en Bogotá. Realizó estudios de pregrado en Artes Plásticas en la Universidad Nacional de Colombia y una maestría en Artes Plásticas y Visuales en la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha participado en exposiciones individuales y colectivas en Colombia y fuera del país. Desde 1997 está vinculada a la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Nacional (Colombia). Actualmente está desarrollando una línea de investigación sobre estéticas y representaciones visuales de la gente negra en Colombia. Fue curadora de la exposición *Viaje sin Mapa: Representaciones Afro* en el Arte Colombiano Contemporáneo, que se presentó en la Biblioteca Luis Ángel Arango en 2006. Esta exposición buscaba contestar el porqué los artistas afrodescendientes no se han hecho visibles en la institución artística nacional, además de suplir la laguna de la poca existencia de investigaciones, planteamientos y debates en torno a la representación afro en el arte colombiano. La exposición es, por lo tanto, un momento importante en el debate estético y étnico en el escenario del arte colombiano.

Emanuel Araújo, en una entrevista con Miguel de Almeida, ya delineaba el problema al distinguir las soluciones presentes en su obra frente a la de Ruben Valentim. El periodista pregunta: “¿Usted dijo que el geométrico tenía ligación con África? Encuentro esto curioso, porque el propio Ruben Valentim, que es un maestro en la cuestión del arte geométrico también coquetea con la imagética africana” (De Almeida, 2007:44). El artista contesta:

No, Valentim es un artista que se inspira en Bahía. El arte de él es bahiano porque él busca símbolos bahia-

nos y símbolos indígenas, puntos de macumba. Son de origen africano, mas son bahianos. Mi trabajo busca una cosa más africana, en el sentido más de los dogmas africanos: de la repetición, de la creación del tótem. La obra de él tiene mucho más vínculo con Bahía que con África, no está vinculada con el arte paleo-africano. En mi caso, es una abstracción que no refleja un naturalismo (De Almeida, 2007: 44).

Los resultados de las apropiaciones crean yuxtaposiciones identitarias, si Ruben Valentin se aproxima a una religiosidad afrobahiana, es decir, a un *ethos* malungo y diaspórico, por su parte, Emanuel Araújo se filia a una estética, según él, “paleoafricana”, es decir, el artista busca respetar una estructura africana, en términos dogmáticos —representando plásticamente verdades y principios—, que mantendrían los valores creados en África por grupos que se distinguen étnicamente. El proyecto estético de Araújo está fundamentado en la posibilidad de un lugar para un principio de verdad incontestable en la expresión plástica, que a la vez lo conecta con una expresión originaria y con la concepción de una historia que sin lugar a dudas empieza en África. Por supuesto, esta búsqueda de huellas de africanía es cuestionada por antropólogos, como el propio Eduardo Restrepo en distintos trabajos, sin embargo, mi intención es describir una poética revelando los principios que la fundamentan. No tengo el propósito de cuestionar paradigmas de las ciencias sociales con la viabilidad de esta poética; creo que no es ingenuo decir que hacen un “arte auténticamente africano” artistas como Emanuel Araújo y Mercedes Angola, que son profundamente eruditos, conocedores de los procesos históricos y filosóficos que constituyen el África representada, imaginada, creada y recreada por Occidente. Pero no me cuesta alertar el problema.

Fue Senghor quien proporcionó el mapa para construir una escultura paleoafricana, y repito aquí el mismo fragmento que Frantz Fanon leyó “con saña”: “¿Había leído bien? Releí con saña. Desde el otro lado del mundo blanco, una mágica cultura negra me saludaba. ¡Escultura negra! Empecé a ruborizarme de orgullo. ¿Estaba ahí la salvación?” (2009: 120). Veamos qué leyó Fanon:

El ritmo es la fuerza ordenadora que define el estilo negro. Es lo más sensible y lo menos material; el elemento vital por excelencia. Es la primera condición y

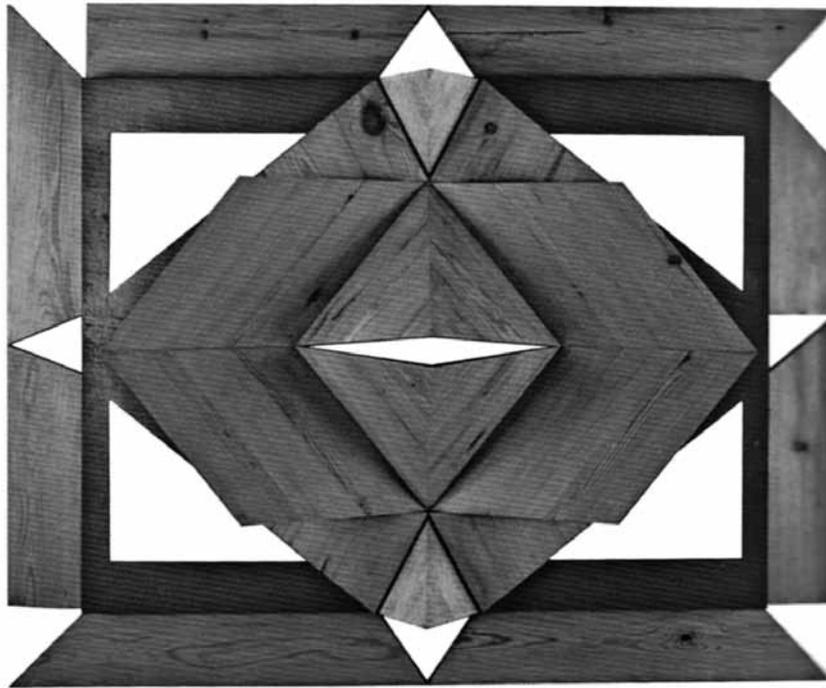
el signo del arte, como la respiración es la vida; la respiración se precipita o se amortigua, se hace regular o espasmódica, según la tensión del ser, el grado y la cualidad de la emoción. El ritmo en su pureza primitiva no es otra cosa, de este modo, aparece en las obras maestras del arte negro, y, especialmente, en la escultura. Se compone de un tema —la forma escultural— que se opone a otro tema hermano, como la inspiración a la expiración, complementándose mutuamente. Contrariamente a la simetría que engendra la monotonía, el ritmo es vivo, libre. Pues se reanuda en otro momento, en otro plano, en otra combinación: en un sentido de variación; posee otra entonación, otro timbre, otro acento. Ello intensifica el afecto de conjunto y crea los matices. En este sentido, el ritmo actúa sobre la parte menos intelectual que hay en nosotros; y lo hace despoéticamente para obligarnos a penetrar en la espiritualidad del objeto; nuestra propia aptitud de entrega es, en sí misma, rítmica citado en (Senghor, 1970: 39).

Siguiendo estas líneas, encuentro la obra de Araújo, cuyo nombre refuerza la conexión con África, al homenajear a uno de sus Orishas más importantes, Iansan. Los principios propuestos por Senghor de un ritmo vivo y libre se repiten en los pliegues de esta obra:

Estos elementos [referencias a África] están siendo incorporados a una geometría, que era mi lenguaje. Ahora, ellos entran y se vuelven a una cuestión de ancestralidad misma. Estoy usando el inconsciente colectivo para que sea posible fluir sin que yo conduzca, sin que sea esa geometría cartesiana, que no es cartesiana, es muy afectiva, mucho más gestual, si es que la geometría puede contener gestualidad. Sin embargo, creo que sí: a través de la repetición de las formas, del espacio, en la manera de los ritmos, en la idea de empilar esas formas, etcétera, allí aparecen los elementos simbólicos (De Almeida, 2007: 53).

En las esculturas de Araújo (figuras 1,2 y 3) es posible percibir una fuerte presencia de elementos de caracterización del arte africano, tal como fue precisado por Dilma Silva y Cecilia Calaça, quienes retoman los paradigmas establecidos por George Preston. Las investigadoras describen algunos aspectos formales del arte paleoafricano que Emanuel Araújo reivindica como parte de su poética: para empezar, está ausente una figuración de los Orishas como “meros dibujos”, y sí una búsqueda de representación no naturalista, que “no está condicionada a figuración, pero está condicionada a cierto significado de elementos emblemáticos”

FIGURA 1. EMANUEL ARAÚJO,
MÁSCARA, RELEVO EN PINO Y MADERA PINTADA, 1976



Fuente: elaboración propia.

(De Almeida, 2007: 53). En la obra de Araújo podemos encontrar una tensión entre el eje virtual y real, además de una tensión entre simetría virtual y real (Silva y Calaça, 2006: 68).

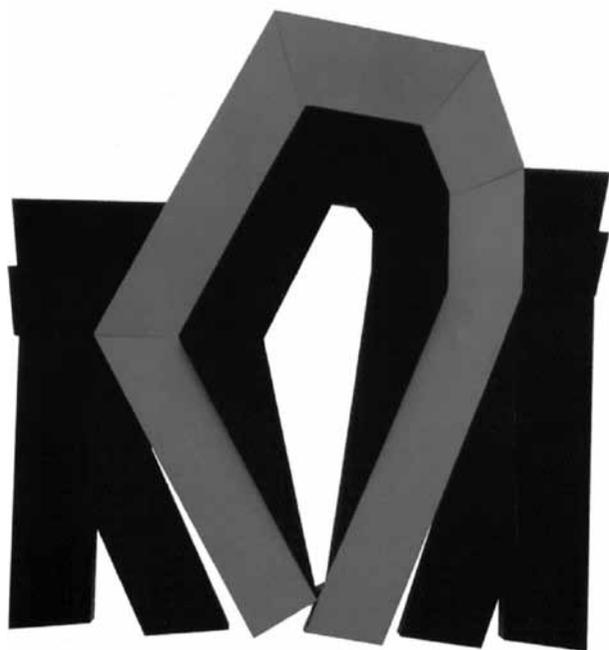
La tensión entre el visible y el invisible es frecuentemente escenificada por la máscara que se tornó símbolo del arte africano donde presencia visible implica otra presencia no visible de los ancestros o de las divinidades. La *Máscara* de Araújo (figura 1) concentra una tensión en el centro, tragando las líneas a la vez que las expone. Las líneas son construidas por la contigüidad de la materia, de la naturaleza, tomada presencia en la madera visible; en esta obra también es visible la textura del árbol, que revela su materialidad (la madera), tal como un origen que apunta a lo invisible, a las fuerzas vitales que sólo pueden ser percibidas cuando se manifiestan en la materia.

Otra caracterización trata del ritmo estancado o apilado de una forma geométrica primaria en la configu-

ración de un volumen plano, área espacial negativa o positiva, formas cóncavas o convexas, formas cerradas o abiertas (Silva y Calaça, 2006: 68).

En esta obra, la conexión con África es explícita en la *Iansan fálica* (figura 2) configurada en una madera que perdió su materialidad bajo la pintura roja y negra; también esta *Iansan*, divinidad femenina, es travestida pues aquí tiene la fuerza vital masculina en su nombre, “fálica”, a su vez, la masculinidad fálica fue tragada por la concavidad femenina. La forma fálica convencional es presencia virtual en la forma vaginal femenina. Iansan puede concentrar los dos principios opuestos, lo que permite su sincretismo con San Antonio en Cuba, y con Santa Bárbara en Brasil, representaciones masculinas y femeninas, respectivamente, en conexión con lo sagrado. Araújo recupera la ambigüedad, la doble valencia de la fuerza vital africana que no es sexuada como en las narrativas sagradas cristianas que atan a un cuerpo determinado su género sexual. Otros elementos congregan las disconformidades entre áreas pinta-

FIGURA 2. EMANUEL ARAÚJO,
IANSAN FÁLICA, MADEIRA POLICROMADA, 1987



Fuente: elaboración propia.

das y superficies de planos; además de juegos visuales en los cuales formas reducidas se tornan ambivalentes y pueden ser leídas como representaciones alternativas de una cosa o como su sinónimo o antítesis. También se trata de motivos *pars pro todo*, que usan un aspecto evidente de algo para representar su entereza y una combinación irracional en técnica mixta de correlatos, modelos, colores, objetos o ideas (Silva y Calaça, 2006).

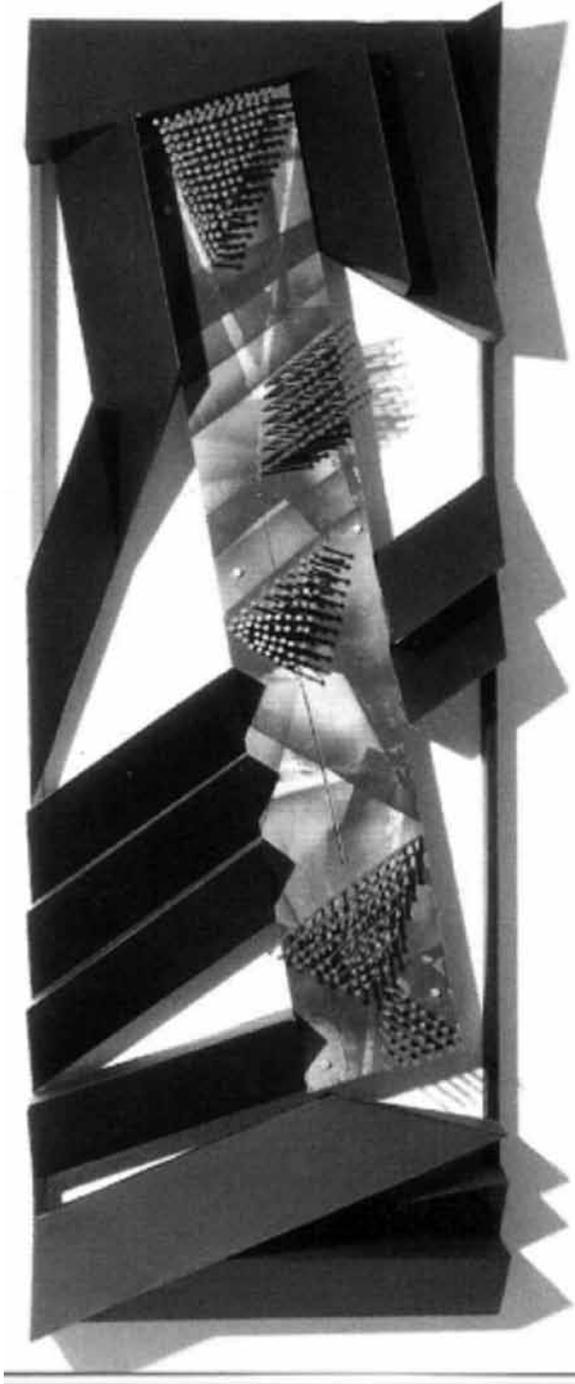
Elegí esta escultura por ser una de las obras del catálogo que más se relacionan con la narrativa de Araújo sobre su poética presente en las fases anteriores. La exposición Autobiografía del Gesto fue un gran recorrido por la trayectoria del artista que incluyó grabados, programación visual de libros, pinturas y esculturas de otras fases, sin embargo, la parte escultórica destacada en el catálogo corresponde a una parte inédita de la exposición que recibió el título de Cosmogonía de los Símbolos (2006-2007). Estas obras traen una fuerte referencia a su formación originaria como ebanista, luego como artista visual, es decir, la huella de africanía propia de otras fases está mezclada con su biografía como artista brasileño, con una formación poco ortodoxa en artes.

La escultura mezcla materiales, así como mezcla narrativas sobre la trayectoria de su autor. Trae en su construcción también una referencia a África, donde es común encontrar el uso de chatarra en la creación de obras materiales. Otra vez, el artesano enunciado por Leopold Senghor está presente. En la estética negroafricana, según Senghor, “toda manifestación artística es colectiva, se hace para todos y con la participación de todos”, así se instituye que la producción sea comprometida con su etnia, su historia y su geografía. El artista y escritor —“artesano-poeta” en la definición de Senghor— está comprometido con su devenir negro africano (Senghor, 1970: 216). Tal como la propia biografía de Araújo que siempre implicó una actuación política, desde la militancia juvenil en el Centro Popular de Cultura, los famosos CPC de la Unión Nacional de los Estudiantes (UNE-Brasil), hasta la gerencia de espacios museológicos y artísticos como el Museo de Arte de Bahía (Brasil), pasando por la Pinacoteca de São Paulo y culminando con la creación del Museo Afro-Brasil. Las múltiples facetas de Emanuel Araújo, es decir, su actuación política, su trayectoria artística y su autorepresentación étnica, configuran esta relación holística con su comunidad en los campos ético, estético y étnico, que lo hacen uno y diverso.

CONSTRUYENDO LA HISTORIA PERSONAL COMO HUELLAS

Otro camino para encontrar las “huellas de africanía” es el de Mercedes Angola, quien en un momento de su carrera empezó a trabajar con su apellido —Angola— heredado de una gran familia de afrocolombianos. Su trabajo fue justamente éste: asociarse a este nombre perteneciente a una etnia-nación. Cuando los llamados *angola* llegaron entre 1580 y 1640 (Friedman, 1993: 51) a la Nueva Granada, el nombre *angola* significaba una referencia a una de las tantas terminologías de raíces étnicas africanas, como *carabalí*, *mina*, *mandinga*, que posteriormente fueron sustituidas por la palabra *negro*. Así, el apellido Angola se insertó en la historia de la trata, pues los europeos relacionados con el comercio esclavista, por mucho tiempo, se refirieron a los africanos como *negros*, pero hubo un tiempo, en especial en el primer periodo de la colonización y de la trata en el que los africanos eran referidos por sus orígenes geográficas

FIGURA 3. EMANUEL ARAÚJO, EXU III, MÁSCARA,
MADERA PINTADA, CLAVOS, 235 CM X 80 CM X 20 CM³



Fuente: elaboración propia.

como *angola*, o étnica, como *calabar*, *nago* y *koromanti*. Este último término se refería, específicamente, a las primeras y segundas generaciones de africanos nacidos esclavizados. Durante y después de la esclavitud se podrían observar las diferencias de los grupos que la palabra *negro* anulaba, como los mestizos que terminaban por recibir el concepto de *negro* o los indígenas que eran llamados *negros de la tierra* (Powell, 2002, 8).

Desde el dominio de los portugueses en la costa occidental de África, *Angola* pasó a ser el nombre de una de sus colonias que tras las luchas independentistas del siglo XX conformó un país: Angola. Mercedes, manejando este proceso histórico, que es implícito a su ascendencia venida de los primeros angolas y su mirada hacia su origen, busca en el país —la Angola de hoy— un modo de pertenecer para substanciar su trabajo. Senghor apunta que este camino se da cuando “el cordón umbilical se ha roto hace ya mucho tiempo”:

El ritmo africano ya no es algo dado, ya no es hijo de la memoria, de la “locura que se acuerda”. Tienen que descender al fondo del abismo y avivar el volcán del resentimiento, de “la locura que ve” y se “desencadena”. Entonces es cuando el volcán entra en erupción y las imágenes vuelan como fuegos artificiales de mil colores, como río de lavas llameantes (1970: 152).

La identidad angola en la obra de Mercedes es construida con fragmentos, objetos hechos en Angola, África, regalados por amigos, que por medio de rutas varias —Nueva York, Río de Janeiro, Pittsburgh— llegan a sus manos en su taller de Bogotá. El tránsito diaspórico es dibujado en estos itinerarios, pues atraviesan conexiones entre África y América, además, los objetos tienen naturalezas distintas —camisa y bufanda de equipos de fútbol, estatuas de formas ancestrales hechas en madera, ropas de telas con grafismos tradicionales—. Vistiéndose con ellos o escenificando su genealogía, Mercedes viste su cuerpo-obra con la africanía que inventa como una huella en ella. O, en sus palabras, que explican su poética:

El proyecto “Angola: objetos y conexiones”⁴, se dirige a la configuración de un archivo de imágenes (fotos, videos, audios y textos escritos), a partir de mi acercamiento a prácticas culturales e información documental, conectadas con la denominación *Angola*. Al asumirme como “sujeto” urbano (nacida y educada en

Bogotá, Colombia), situada en mi país como parte de los denominados *afrodescendientes*, quiero abordar críticamente con este proyecto las narrativas visuales que imponen las versiones sobre los orígenes, las representaciones y la construcción identitaria de la gente negra. Con ese propósito, exploro de manera particular en las conexiones que se puedan establecer entre mi apellido paterno y los imaginarios sobre el país de Angola (ubicado en la costa suroccidental del continente africano) tomando como referentes objetos, fotografías, textos escritos y sonoros e información de la televisión, la publicidad y de Internet (citada en Agencia de Noticias UN, 2010: s/p).

Al negar los estereotipos impuestos por las prácticas racistas, Mercedes opta por erigir una identidad fijada por su apellido, marca particularizante de los sujetos que le insiere en una historia familiar, pero a la vez, es resultado de un proceso histórico. Además, estas referencias son tumultuadas por el uso de objetos de una Angola contemporánea, también resultado de un proceso histórico de la modernidad, en que muchos de sus nacionales están exiliados por las guerras civiles posindependencia. Usando las referencias que la Angola contemporánea —nación

FIGURA 4. MERCEDES ANGOLA, FOTOGRAFÍA, 533 X 400, HEMISFERIC, 2009



Fuente: elaboración propia.

de los negro-africanos— posee en el imaginario actual para los propios angolanos (figura 4), como una camisa de equipo de fútbol que sólo puede ser reconocida por sus hinchas, tenemos entonces, a la vez, herencia e invención.

Esta autorepresentación por medio de la filiación a África (figura 5), aquí sintetizada en una búsqueda de

FIGURA 5. MERCEDES ANGOLA, 533 X 400, HEMISFERIC, 2009



Fuente: elaboración propia.

“África en nosotros”, más específicamente en el concepto de *huellas de africanía*, nos indica cómo el África inventada, imaginada, creada y recreada es fuerza productiva y constitutiva de identidad y de formulación estética. Esta invención también suele aparecer en una serie de distintas configuraciones plásticas: en grafismos corporales; en máscaras de bronce o de madera, contemporáneas y hechas fuera de África; en el uso de colores de banderas nacionales africanas o en colores que son atributos de los Orishas y que remiten al territorio mítico y simbólico de las culturas africanas. Por medio de múltiples y diferentes medios visuales, los sujetos negros diaspóricos buscan con sus obras de arte representar una filiación con África; esta representación es un gesto deliberado de autorrepresentación como afrodescendientes y como sujetos fenotípicamente negros. Definirse como sujeto negro por medio del arte es afirmar una diferencia y a la vez una pertenencia: como una configuración múltiple, a la vez étnica y estética, que es también una posición ética de afirmación de todos los sujetos negros y su historia en la modernidad social y política en su lucha contra los persistentes tipos, modos y procesos de discriminación. Ésta es una ética que promueve la admiración de la diferencia, no la sencilla tolerancia de una alteridad próxima, frecuentemente alejada por medio de la violencia. La estética negra es uno de los muchos caminos de afirmación étnica y admiración ética.

NOTAS

¹ Esto es muy distinto de lo que propone Livio Sansone para quien hay “negritud sin etnicidad” en la configuración identitaria de Salvador, Bahía. Aunque los grupos hegemónicos no se hayan dado cuenta, los grupos negros, desde el periodo de la esclavitud, se organizaron étnicamente para resistir el proceso de cosificación de la máquina colonial, y, posteriormente, la violencia racista de las sociedades latinoamericanas. El propio Frantz Fanon nos alerta en el primer capítulo de su libro: “El negro tiene dos dimensiones. Una con su congénere y la otra con el blanco” (2009: 49). Es decir, las estrategias de creación de una etnicidad son del ámbito de aquello que es compartido con los otros negros y no con los blancos. Esto hace difícil para un antropólogo —europeo y blanco— como Sansone, poder compartir informaciones que están destinadas a otro receptor. En Colombia es corriente la narrativa, según la cual, Nina de Freidemann pudo romper con esta barrera, al recibir rituales fúnebres propios de la comunidad del Palenque de San Basilio cuando murió. Otro punto importante es la inexistencia de una “huella de europea” y de “eticidad europea”, puesto que como fuerza hegemónica la cultura europea dominó la lengua, la religión, las formas políticas, la gastronomía, cada detalle de la vida en las Américas, lo que no permite caracterizar su presencia como “huellas” —rastros, fragmen-

tos, reconstrucciones culturales— y sí como una fuerza aplastante de las culturas que se tornaron minoritarias, como la indígena, lo que nos permite hablar de “huellas de indianía”, por ejemplo, pero no de “huellas de europea”.

² La “poiética” es una salida retórica de los estudios de artes visuales producida a partir de una distinción del concepto de *poética*, pues éste está muy asociado con el lenguaje y, por consiguiente, con la literatura, pero también una posibilidad de no tornar el código binario es formular una comprensión de la obra sobre su proceso. Así, distinguimos más concretamente *poética* de *poiética*, como siendo la segunda la ciencia específica del fenómeno visual cuya cuestión principal es: ¿qué hace de la creación una creación? La *poiética* se centra no en la obra instaurada, ni en su instaurador, sino en su proceso de instauración.

³ Catálogo de la exposición Autobiografía do Gesto, 2008, Museu Oscar Niemeyer, Curitiba (Brasil).

⁴ Parte de este proyecto fue presentado en el evento del Instituto Hemisférico de Performance y Política, 7° Encuentro: Ciudadanías en Escena, en Bogotá, Colombia, realizado del 21 al 30 de agosto de 2009.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. AGENCIA de Noticias UN, 2010, “Representaciones visuales de la raza negra en Colombia”, en: *Agencia de Noticias UN*, Bogotá, abril 19, disponible en: <<http://www.agenciadenoticias.unal.edu.co/detalle/article/representaciones-visuales-de-la-raza-negra-en-colombia.html>>
2. ANGOLA, Mercedes y Raúl Cristancho, 2006, *Viaje sin mapa: representaciones afro en el arte colombiano contemporáneo (Catálogo)*, Bogotá, Banco de la República.
3. BRANCHE, Jerome, 2009, *Malungaje*, Bogotá, Minc.
4. CASHMORE, Ellis, 1996, *Etnia. Dicionário de relações étnicas e raciais*, São Paulo, Selo Negro.
5. DE ALMEIDA, Miguel, 2007, *Emanuel Araújo*, São Paulo, Lazuli/Companhia Editora Nacional.
6. FANON, Frantz, 2009, *Piel negra, máscaras blancas*, Madrid, Akal.
7. FERREIRA, Maria, 2007, “Arte afro-descendente: um olhar em desafio”, en: Gisele Nussbaumer (org.), *Teorias e políticas da cultura: visões multidisciplinares*, Salvador, CULT/UFBA.
8. FRIEDMAN, Nina, 1993, *La saga del negro: presencia africana en Colombia*, Bogotá, Instituto de Genética Humana/Universidad Javeriana.
9. HOBSBAWN, Ranger, 1983, *The Invention of the Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press.
10. POWELL, Richard, 2002, *Black Art: a cultural history*, Londres/Nueva York, Thames & Hudson.
11. RESTREPO, Eduardo, 2005, *Políticas de la teoría y dilemas en los estudios de las Colombias negras*, Popayán, Universidad del Cauca.
12. SENGHOR, Léopold, 1970, *Libertad, negritud y humanismo*, Madrid, Tecnos.
13. SILVA, Dilma y María Calaça, 2006, *Arte africana & afro-brasileira*, São Paulo, Terceira Margem.