



El Colegio de México
Centro de Estudios de Asia y África

Fragile Responsibility de Eddy Kamuanga. Condiciones y contradicciones en la sociedad actual de la República Democrática del Congo vistas a partir de la pintura contemporánea africana

Tesis presentada por
Mílitza Soto Rastović

Para optar por el grado de
MAESTRA EN ESTUDIOS DE ASIA Y ÁFRICA
ESPECIALIDAD ÁFRICA

Director de tesis
Dr. Aaron Rosenberg
Comité
Dra. Yissel Arce | Dr. Carlos Mondragón

Ciudad de México, 2022

Resumen

Vivimos en un mundo de imágenes. Por tal motivo, formular investigaciones que partan de éstas para aproximarse, desde otra perspectiva, al continente africano resulta en un ejercicio enriquecedor y complejo. En ese sentido, la presente tesis analiza la serie *Fragile Responsibility* (2018) del pintor congolés Eddy Kamuanga Ilunga (1991) con el objetivo de conocer e interpretar las condiciones y contradicciones de la República Democrática del Congo (RDC) desde la óptica del artista.

Al interactuar con la obra del joven pintor, el espectador inicia un diálogo reflexivo con las imágenes y, a partir de una serie de interconexiones y asociaciones propias de la metáfora visual, se adentra en diferentes periodos históricos con el objetivo de interactuar con mayor profundidad con la sociedad contemporánea de la RDC, concretamente con la perpetuación de la esclavitud del pueblo congolés. Así, la presente investigación centra su atención en tres elementos de las pinturas para establecer diferentes relaciones bajo los siguientes supuestos: 1) los *Toby jugs* serán entendidos como piezas de cerámica situadas en los cambios de paradigma de la Revolución Industrial en el Reino Unido y en su empleo como moneda de cambio durante la trata de esclavos entre portugueses, británicos y habitantes del Reino Kongo, en los siglos XVI, XVII y XVIII, para referir a lo que Kamuanga ha señalado como el deseo de los líderes locales por hacerse del “poder del hombre blanco” a costa de la población; 2) la producción textil colonial, representada en los *pagnes* que visten a los protagonistas de *Fragile Responsibility*, será abordada como un tipo de industria que ilustra la perpetuación de la explotación, ya que critica la aparente interrupción de la esclavitud frente a la adopción del trabajo forzado y, a este respecto, se pondrá especial atención en el papel de los jefes locales en la supuesta concreción de esta implementación; y 3) por último, los circuitos en la piel de los modelos retratados se concebirán desde su vínculo con la extracción del coltán, específicamente en lo que corresponde a una revisión de los “costos ocultos” de diferentes reformas con las que líderes nacionales e internacionales buscaron garantizar la legalidad de tal práctica.

De esta manera, además de retomar diferentes periodos históricos y problematizar las lecturas del pintor, la presente investigación propicia un conjunto de reflexiones relativas a la categoría de Arte Contemporáneo Africano como una taxonomía occidental; la *condición del artista poscolonial*—término propuesto por el crítico de arte nigeriano Olu Oguibe (2004)—; y, finalmente, el concepto de *metáfora visual* como una nueva forma de análisis de las imágenes producidas y provenientes del continente africano.

Palabras clave

Eddy Kamuanga Ilunga, República Democrática del Congo, Arte Contemporáneo Africano, Pintura, Metáfora Visual

Abstract

We live in a world made of images. For that reason, to suggest investigations based on images allows a new approach to the African continent from another perspective, an exercise that results in an enriching and complex project. In this sense, the present dissertation analyzes the *Fragile Responsibility* (2018) series by the Congolese painter Eddy Kamuanga Ilunga (1991) with the aim of understanding and interpreting the conditions and contradictions of the Democratic Republic of the Congo (DRC) from the artist's point of view.

By interacting with the work of the young painter, the viewer initiates a reflective dialogue with the images and, through a series of interconnections and associations typical of visual metaphor, enters different historical periods with the aim of interacting in greater depth with the contemporary society of the DRC, specifically with the perpetuation of the enslavement of the Congolese people. Thus, this research focuses its attention on three elements of the paintings to establish different relationships under the following assumptions: 1) the *Toby jugs* will be understood as ceramic pieces located in the paradigm shifts of the Industrial Revolution in the United Kingdom and in its use as currency during the slave trade between the Portuguese, British and inhabitants of the Kongo Kingdom, in the 16th, 17th and 18th centuries, to refer to what Kamuanga has pointed out as the desire of local leaders to seize "power of the white man" at the expense of the population; 2) Colonial textile production, represented in the *pages* that dress the protagonists of *Fragile Responsibility*, will be approached as a type of industry that illustrates the perpetuation of exploitation, since it criticizes the apparent interruption of slavery in the face of the adoption of work forced and, in this regard, special attention will be paid to the role of local chiefs in the supposed realization of this implementation; and 3) finally, the circuits on the skin of the portrayed models will be conceived from their link with the extraction of coltan, specifically in what corresponds to a review of the "hidden costs" of different reforms with which national and international leaders they sought to guarantee the legality of such a practice.

In this way, in addition to taking up different historical periods and problematizing the painter's readings, this research fosters a set of reflections related to the category of Contemporary African Art as a Western taxonomy; the *condition of the postcolonial artist*—a term proposed by the Nigerian art critic Olu Oguibe (2004)—; and, finally, the concept of visual metaphor as a new way of analyzing the images produced and coming from the African continent.

Key words

Eddy Kamuanga Ilunga, Democratic Republic of the Congo, Contemporary African Art, Painting, Visual Metaphor

Agradecimientos

La vida es un camino de múltiples vertientes. En la mía, estudiar la maestría en Estudios de Asia y África de El Colegio de México fue, sin lugar a dudas, un parteaguas que lo cambió todo para bien. En ese sentido, esta investigación —la cual representa el término de este ciclo— fue elaborada con mucho esfuerzo, pero, ante todo, con mucho cariño y entrega. El concretar este proyecto no habría sido posible sin un gran grupo de personas a quienes quiero agradecer de la forma más auténtica y profunda.

Al Dr. Aaron Rosenberg, quien no sólo nunca quitó el dedo del renglón y me motivó a seguir adelante y se convirtió en el asesor que siempre quise tener desde que me postulé al programa; sino que fue gracias a él y su sinceridad, su calidez y empatía que pude vivir la maestría en paz y con una actitud mucho más positiva. Le estoy completamente agradecida.

Al cuerpo docente del área de África: la Dra. Emily Riley, el Dr. Jean Bosco Kakozi, el Dr. José Arturo Saavedra y la Dra. Hilda Varela. A todos y cada uno de ustedes los admiro por su inteligencia, pero, ante todo, por su bondad. Aprendí muchísimo de ustedes y disfruté todos esos momentos íntimos y entrañables a lo largo del programa. Risas, abrazos y reflexiones nunca faltaron, por eso y más, quiero darles las gracias y externarles mi eterna admiración, tanto con la mente como con el corazón: este programa no habría sido lo maravilloso que fue si ustedes no hubieran sido mis maestros. Gracias.

Al Dr. Carlos Mondragón, maestro exigente a quien, además de respetar y admirar profundamente, siempre me orientó de tantas formas, me llenó de palabras de aliento y me regaló la oportunidad de ver el mundo desde imágenes insospechadas e íntimas. Gracias siempre por estar.

A mi madre, Jelena, mujer llena de vitalidad e inteligencia, de amor y empatía que además de ser una interlocutora crítica con la que siempre he tenido excelentes conversaciones, es una mujer sensible que me ha enseñado nuevas formas de ver el mundo y quien me ayudó a sacar lo mejor de este programa. Gracias por hacerme la mujer que soy hoy.

A mi hermana, Milena, mi pequeña. Tu fuerza y pureza siempre me conmueven de la forma más profunda, más intensa. Quiero agradecerte por llegar a mi vida y espero que este logro te impulse a sacar lo mejor de ti, a darte cuenta que nada ni nadie pueden apagar tu luz y vitalidad. Te amo mucho.

A mis amigas, que con sus pláticas siempre me han permitido sortear los momentos difíciles y disfrutar de las bonanzas de la vida: Vero, Débora, Eli, Aura.

A Antonio, nada de esto habría pasado si no hubieras creído en mí y me hubieras impulsado de la manera en la que lo hiciste, pero, más que nada, si no me hubieses amado de la manera en la que lo hiciste. A ti, más que a nadie, tengo que decirte, de la forma más auténtica y profunda: perdón y gracias. Te llevaré siempre en lo más profundo del corazón, aunque no lo parezca.

Agradezco a la October Gallery de Londres, en especial a Dee Haughney y a Paige Ashley quienes me proporcionaron información sobre *Fragile Responsibility* que fue crucial para esta investigación.

Agradezco al Centro de Estudios de Asia y África, a El Colegio de México y al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) por todos los apoyos económicos y administrativos que me permitieron estudiar esta maestría.

Índice

Introducción	7
Capítulo 1. Un pintor <i>in-between</i>: la influencia de múltiples tradiciones artísticas en el quehacer artístico de Kamuanga	19
1.1 Arte contemporáneo africano: lo que no es tradicional, es contemporáneo	22
1.2 El arte como una invitación: la influencia de la pintura popular en el trabajo de Kamuanga	28
1.3 Retar al hermetismo: la búsqueda de alternativas educativas frente a las carencias de la educación “formal” de la ABA	54
1.3.1 Alternativas al modelo educativo de la ABA: Kin ArtStudio	59
Capítulo 2. La condición del “artista poscolonial” y la pintura como metáfora visual: una propuesta teórica para dialogar con las obras de <i>Fragile Responsibility</i>	66
2.1 La “condición del artista poscolonial”: la producción de otredades en la escena artística occidental	69
2.2 Las pinturas de Kamuanga como actos de pensamiento: otro punto de partida para dialogar con las obras de <i>Fragile Responsibility</i>	75
Capítulo 3. De la porcelana al microchip: la explotación del presente entendida a partir del pasado	87
3.1 <i>Toby Jugs</i> : reflexiones en torno a la transmisión del “poder occidental” a través de la cerámica.	90
3.2 Las telas: de la esclavitud al trabajo forzado	102

3.3 Los circuitos en la piel: los “costos ocultos” en las reformas para regular la explotación del coltán en la RDC	116
Conclusiones	129
Bibliografía	135

Introducción

Vivimos en un mundo de imágenes. Desde tiempos inmemoriales éstas se han manifestado de múltiples maneras y en gran variedad de formatos, contextos, circunstancias, grupos o historias. Las imágenes son inherentes a la humanidad y, si bien mutan y se expresan a partir de una serie de variaciones materiales, es necesario señalar que lo que ha cambiado, en cierto sentido, no es la imagen *per se*, sino la naturaleza de nuestras aproximaciones e interacciones con ella. En este orden de ideas, las imágenes, en su diversidad, se han visto inmersas en terrenos de disputa, especialmente cuando aquel que las aprecia ve sus propios antecedentes visuales en conflicto frente a un universo visual completamente nuevo.

A este respecto, son muchas las imágenes provenientes del continente africano las que se despliegan en el espectro e invitan a sus espectadores a dialogar con ellas, a fin de plantear nuevos puntos de inflexión para adentrarse en las complejidades propias de la región. Fue así, de las imágenes y sus secretos, como esta tesis surgió. Las pinturas de la serie *Fragile Responsibility* (2018) del pintor congolés Eddy Kamuanga Ilunga (n. 1991) incitaron la presente investigación a partir de su fuerza de atracción y sus demandas para entablar un diálogo enriquecedor, complejo y lleno de potencialidades. De tal forma, el principal objetivo de este ejercicio discursivo es buscar responder a la interrogante ¿qué dicen estas pinturas y por qué es importante saberlo?

A lo largo de esta disertación, el lector se adentrará en diferentes cuestiones relativas a dichas obras con la finalidad de contar con un panorama completo que le permita sentar las bases para iniciar un diálogo con las mismas. A partir de éste, se podrá adentrar en fragmentos de historia, en las profundidades del panorama artístico local e internacional, así como en una amplia variedad de aspectos socioculturales a través de los cuales conocerá, desde la mirada del artista, algunas de las complejidades propias de la República Democrática del

Congo (RDC). En este orden de ideas, esta introducción se dará a la tarea, en primer lugar, de presentar al artista; en segundo lugar, enunciará la hipótesis desde la cual se aproximará a sus pinturas para, posteriormente, delimitar la propuesta teórica mediante la cual se dialogará con las obras, en conjunto con la metodología empleada; finalmente, establecerá la estructura que regirá el desarrollo subsecuente.

¿Quién es Eddy Kamuanga y por qué su trabajo es relevante?

Eddy Kamuanga Ilunga (Kinshasa, 1991) es un joven pintor de la República Democrática del Congo que se ha destacado sobremanera en el ámbito del arte contemporáneo africano. Su trabajo es sumamente reciente e igualmente prolífico. Su primera exposición individual, *Bala Bala*, tuvo lugar en Kinshasa en 2015, a sus 24 años. Posterior a ésta, creó *Magbetu* (2016), *Les objets morts* (2017) y *Fragile Responsibility* (2018), por mencionar algunas. Éstas han sido expuestas, principalmente, en Inglaterra, Estados Unidos, Austria o Sudáfrica y son parte de diferentes colecciones internacionales.

El éxito de Kamuanga también ha sido comercial. De las cinco subastas especiales de obras de arte moderno y contemporáneo africano, organizadas por Sotheby's, las pinturas del artista congolés han superado las expectativas de venta. A continuación se presenta un breve esbozo de su presencia en el mercado para mostrar el aumento de los precios de adquisición frente a las proyecciones preliminares, en conjunto con la continuidad en sus ventas: desde su primera exposición individual, en la capital inglesa, las obras de Kamuanga han sido adquiridas sin interrupción.

- En 2017 tuvo lugar su primera participación en la subasta especializada de Sotheby's. Aquí, Kamuanga vendió su obra *Elongated Head* en £11,250, sobrepasando el rango estimado de entre £5,000 y £8,000;

- En 2018, vendió dos pinturas que rebasaron con creces la estimación inicial. *Mangbetu* se vendió en £65,000, con una valoración previa de entre £8,000 y £12,000, mientras que *Solitude* se vendió en £1,000, aunque la proyección preliminar estaba valuada entre £5,000 y £8,000;
- En 2019, rompió su propio récord de forma impresionante. En abril, *Palm* se vendió en £81,250, superando la evaluación previa determinada entre £25,000 y £35,000. Por su parte, en la subasta realizada en el mes de octubre, *Influence* y *Duty of memory*, ambas valuadas entre £25,000 y £35,000, se vendieron en £50,000 y £62,500, respectivamente;
- En 2020, *Ko Bungisa Mbala Mibale 2* y *Ko Bungisa Mbala Mibale 3*, ambas estimadas entre £30,000 y £50,000, fueron adquiridas por £62,500 y £43,750, respectivamente.

Las cifras anteriores demuestran que Kamuanga se ha posicionado no sólo como una joven promesa del arte contemporáneo africano, sino que su trabajo ha sido valuado por encima de la media de los precios del arte contemporáneo que se subasta en los centros más importantes de este rubro: Estados Unidos, Inglaterra y China, la cual se estima en £30,355 (McAndrew 2020: 66). Si bien es cierto que no es el primer ni último artista africano que se ha destacado en el ámbito de los mercados de arte contemporáneo occidentales —basta mencionar a El Anatsui (n. 1944), Yinka Shonibare (n. 1962) o Margerite Dumas (n. 1953)— su carrera es particular por la efervescencia de la misma: Kamuanga ha sido señalado como uno de los cuarenta africanos menores de 40 años más influyentes de la escena artística (Apollo 2020), tan sólo cuatro años después de su primera exposición individual en Londres.

Acerca de *Fragile Responsibility*, puede señalarse que esta serie fue su tercera exposición individual y que fue patrocinada por la October Gallery de Londres. El conjunto se componía de ocho cuadros: *Fragile 1*, *Fragile 2*, *Fragile 3*, *Fragile 4*, *Fragile 5*, *Fragile 6*, *Fragile 7* y *Fragile 8*, los cuales se caracterizaban, en términos formales, por ser de gran tamaño (ninguno tenía dimensiones menores a 1.5 metros de ancho o de alto) y por estar pintados con óleo y acrílico. Sobre esta serie, el pintor ha referido que se destaca de trabajos previos en tanto que estas pinturas “evocan un sentido de la historia más largo. [A través de esta serie el artista quiso] hablar de cómo vivimos el presente a partir del pasado y fusionar ambos como un punto de partida para cuestionar el futuro” (Kamuanga 2018, 9). De esta forma, *Fragile Responsibility* expone este sentido de la historia tomando como punto de partida la formulación de interrogantes y sus consecuentes reflexiones acerca de la responsabilidad, concretamente la de los líderes locales o extranjeros de varios momentos históricos; la finalidad fue ahondar en sus consecuencias para la población congoleesa. De igual forma, la narrativa propuesta por el pintor congolés en esta serie alude a diferentes periodos históricos; no obstante, se caracteriza por estar enfocada en el presente, es decir que, aunque muchos de los objetos representados provienen de tiempos remotos, son sus marcas y continuidades en el tiempo presente las que interesan al artista.

Esta breve introducción de Kamuanga es sólo una pequeña muestra de la celeridad y éxito que goza su carrera: se ha consolidado como un artista internacional antes de cumplir treinta años, situación que cobra aún más relevancia si se consideran las dificultades a las que se enfrentan los artistas africanos en el ámbito internacional. Lo referido, sin embargo, representa únicamente un acercamiento preliminar que se sustenta en el éxito comercial y la aceptación de la crítica occidental. Si bien estas credenciales son relevantes y en algunos contextos han sido entendidas como la muestra de una aparente pluralidad y apertura del

ámbito artístico occidental, su mención en esta investigación es exclusivamente para fomentar en el lector una curiosidad inicial que lo induzca a interactuar con las obras.

En este orden de ideas, en la presente se argumenta que la obra de Kamuanga es relevante no por este reconocimiento, sino por los múltiples debates que fomentan sus pinturas, especialmente las que conforman *Fragile Responsibility*. Consecuentemente, se afirma que los cuadros de esta serie destacan en el panorama pictórico del arte contemporáneo africano por los vínculos que han sugerido entre diferentes periodos históricos, así como por la complejidades propias de éstos: todos estos elementos se despliegan a partir de su cualidad como metáforas visuales (Carroll 1994; El Refaie 2003). En otras palabras, tales pinturas son valiosas puesto que relacionan, desde una nueva óptica, diversos periodos sociohistóricos; además, para acceder a tal conocimiento demandan del espectador un ejercicio reflexivo en torno a estas interconexiones, el cual se manifiesta en las interconexiones que existen entre los objetos que dialogan en cada cuadro.

Con lo visto hasta este momento, aproximarse a las pinturas de Kamuanga desde esta perspectiva permitirá entrever sus significados más allá de las intenciones iniciales del artista. Este último punto, en lugar de atribuirle una serie de significados a sus obras con el objetivo de explicarlas —o evaluarlas con nociones compositivas y canónicas—, apela a la necesidad de partir de la idea de que las imágenes provocan reacciones y, derivado de éstas, se insertan socialmente en diversos contextos.

Por consiguiente, la presente investigación sugiere el establecimiento de un diálogo con las obras referidas, bajo la hipótesis de que tal interacción permitirá entender, desde la óptica del artista, el fenómeno de la “explotación”. El concepto mencionado se expresa, concretamente, en la perpetuación de la esclavitud del pueblo congolés en diversos periodos

históricos y bajo diferentes expresiones. Para ello, a continuación se señala la óptica teórica con la cual se desarrollarán tales aproximaciones.

Contextos, condiciones y metáforas: aproximación teórica al trabajo de Kamuanga

Puesto que uno de los principales objetivos de esta tesis se centra en entablar un diálogo con las obras mencionadas para develar sus significados, es necesario sentar las bases sobre las cuales tendrá lugar tal interacción. Para ello, la investigación sugiere delimitar las obras de Kamuanga como “actos de pensamiento” (van Alphen 2006) y, por extensión, como “metáforas visuales” (Carroll 1994, El Refaine 2003); se propone igualmente guiar tal discusión a partir de la “condición del artista poscolonial”, elemento sugerido por el crítico de arte nigeriano Olu Oguibe (2004).

La conceptualización mencionada permitirá contextualizar las tensiones y asimetrías con las que los artistas contemporáneos africanos, en este caso Kamuanga, dialogan tanto en la escena artística local como en la internacional al momento de desarrollar su obra plástica. Esto resulta en un ejercicio relevante en tanto que sitúa la posición en la que el pintor congolés se coloca para llevar a cabo las lecturas de lo que él mismo ha referido como las “condiciones y contradicciones” de la sociedad de la RDC (Kamuanga en Jaggi 2018). Así, el conocimiento de tal panorama problematizará las aseveraciones hechas por el pintor, hecho que representa la lectura crítica de su trabajo, pues no se considerarán tales afirmaciones como absolutas.

A este respecto, desarrollar tal aproximación no supone supeditar la producción de Kamuanga a tales tensiones y asimetrías, ya que ello sería sinónimo de atentar contra su autoría y reducirlo a un agente pasivo que se limita a las fluctuaciones y demandas de un mercado particular. Por el contrario, lo que se busca es ubicarlo en contextos específicos para

contar con un conjunto de herramientas que permitan entender más puntualmente desde qué punto el artista lleva a cabo sus lecturas de la sociedad congoleña. En consecuencia, la aproximación supone un ejercicio crítico en tanto que no da por hecho las obras, sino que invita a aproximarse a ellas a detalle para identificar sus potencialidades *independientemente* del posicionamiento personal del artista.

En resumen, el entendimiento de la “condición del artista poscolonial” propiciará la formulación de las siguientes interrogantes: ¿a partir de qué perspectiva afirma la permanencia de la explotación del pueblo congolés?, ¿existen variables externas involucradas en la ideación de los argumentos que inspiran y nutren a esta serie?, ¿de qué forma las propias imágenes podrían poner en entredicho las afirmaciones formuladas por el artista? Las respuestas a estas preguntas nos permitirán determinar el criterio a partir del cual se estipula la aproximación a las obras. En otras palabras, dado que se afirma que la explotación —señalada por Kamuanga bajo la figura de la esclavitud, el trabajo forzado y la guerra— es expresada por el artista como un fenómeno continuo a lo largo de la historia de la región, el tratar esta problemática a partir de la “condición del artista poscolonial” facilitará la localización de tal aseveración y, con ello, la capacidad para cuestionarla.

En otro sentido, entender las obras de *Fragile Responsibility* como “actos de pensamiento” (van Alphen 2006) y, por extensión, como “metáforas visuales” (Carroll 1994, El Refaine 2003), se plantea como una alternativa para establecer los términos a partir de los cuales se dialogará con éstas, sin perder de vista las tensiones a las que están sujetas y sin subordinar su análisis a las mismas. El formular un debate en torno a dichas obras y desde tal enfoque teórico supone un ejercicio en beneficio de la investigación: equivale a considerarlas como el resultado de un genio creativo individual y subjetivo en lugar de meros artefactos que ejemplifican una cultura. Con lo anterior queremos decir que, en vez de ver

los cuadros de *Fragile Responsibility* como el resultado inequívoco de la acción creativa de un pintor *congolés* —y, por ende, como una declaración homogénea en donde su lectura es la lectura de *todos* los congolese—, serán apreciados como creaciones artísticas singulares que son la consecuencia de una inspiración y creatividad únicas y propias de Kamuanga. Esto es fundamental, pues existe una tendencia en los círculos occidentales de situar a los artistas africanos, primero con base en su origen y después por su subjetividad; se trata de una muestra de la persistencia en los diálogos de otredad en diferentes círculos artísticos, académicos y comerciales (Oguibe 2004, 4).

A este respecto, dicho criterio, es decir, aproximarse a las pinturas de Kamuanga desde su identificación como actos de pensamiento y metáforas visuales, debe ser entendido como una alternativa que propone nuevos puntos de partida, a la vez que es sugerido como un ejercicio complementario. Si bien tal indagación teórica podría ser señalada como un acto de disociación del pintor y su contexto inmediato —esto es en sí mismo problemático dado que no aportaría nuevo conocimiento ni de la RDC ni de las condiciones del arte contemporáneo africano—, contrario a lo que se cree, fomenta una interconexión profunda y constante con el contexto del cual parte el pintor, es decir, los referentes que lo inspiraron.

En consecuencia, y para efectos del desarrollo de esta investigación, el planteamiento teórico será de utilidad, ya que garantizará que la determinación de las conexiones entre tales contextos y los referentes simbólicos dispuestos en las pinturas surja de las propias imágenes. Es común que dichas conexiones nazcan de supuestos artificiales que, en cierta medida, son el resultado de las cavilaciones de la investigadora y no de las conclusiones del artista, de lo latente en la propia obra de arte.

Por este motivo, una reflexión teórica de lo visual es una estrategia en favor del enriquecimiento de la investigación: no aporta a su detrimento, ya que nos permitirá

determinar una serie de conexiones entre los componentes de la obra y, a partir de su estudio, sugerir un criterio de referencia con el cual se ahondará en tales cuadros. Sólo entonces se podrá afirmar o negar la hipótesis de la presente investigación, así como su pertinencia.

Bien es cierto que el argumento de plantear un diálogo con las obras a partir de conceptos como “metáfora visual” y “acto de pensamiento” supondría efectuar una imposición analítica en términos occidentales. Lo anterior implica el uso de un aparato crítico fundamentado en teorías que no consideran las tensiones de poder imperantes en tales marcos de referencia, a lo cual se suma la casi nula presencia de intelectuales africanos citados al respecto de la terminología sugerida. Se propone, por ende, ver este ejercicio no como una forma de limitar las obras aludidas, sino como su localización en un entramado discursivo que propicie la identificación de nuevos puntos de partida en el “arte africano” que den lugar al despliegue de enfoques —éstos, en su mayoría, se expresan en los circuitos artísticos previamente referidos— que no sean usuales.

Dicho lo anterior, y con el objetivo de concluir esta introducción, se procederá a delimitar la estructura que adoptará esta investigación. Como se verá, se hace un énfasis en la metodología con la que se ahondará en *Fragile Responsibility*.

La estructura de la tesis

Para empezar, y con objeto de situar al artista en su contexto visual inmediato, el primer capítulo consistirá en la contextualización de su formación artística en el panorama local, es decir, sus influencias, educación y postura frente al arte. Este abordaje se dará bajo el argumento de que Eddy Kamuanga es un pintor *in-between*, es decir, un artista que no sólo se posiciona entre la denominada pintura “popular” y la pintura “formal” de academia en la RDC, sino que su quehacer artístico es el resultado de la confluencia de un cúmulo de

tradiciones pictóricas congoleesas. Esta aproximación permitirá rescatar y situar el panorama visual que incide directamente en su forma de pintar, las problemáticas que aborda y las razones por las cuales considera al arte como un medio capaz influir en aquéllas.

El objetivo de este ejercicio se centra en dar cuenta de los vínculos con su entorno local para replantear, redimensionar y complejizar las narrativas que constantemente lo conectan con el arte occidental. Para llevar a cabo tal análisis, la sección referida se dará a la tarea no sólo de problematizar la idea de lo “africano” en el arte, sino también de señalar el papel de la educación en la delimitación de las diferentes categorías en las que se sitúa el trabajo de un pintor de la región. En otras palabras, se mostrará la diferenciación entre arte contemporáneo, tradicional y popular a partir de tales criterios. Dicho ejercicio permitirá centrar la atención en el arte “popular” y la “educación formal” para, a partir de un análisis de este contexto y las declaraciones de propio Kamuanga, establecer los matices de la formación artística del pintor y la forma en la que ésta impacta en su entendimiento del arte. Con lo anterior, se ofrece una primera localización —*desde dónde* parte el artista para crear *Fragile Responsibility*— como una invitación “a la toma de conciencia” frente a las condiciones actuales de la RDC (Kamuanga, 2018, 3).

Posteriormente, el segundo capítulo desarrollará una aproximación similar, esta vez en la escena artística internacional. Será en este apartado donde se profundizará en la noción de la “condición del artista poscolonial” a fin de explicar las particularidades del contexto en el que se creó *Fragile Responsibility* e identificar el conjunto de variables involucradas en su producción. De igual forma, y como resultado de tales reflexiones, se procederá a enunciar las razones por las cuales las obras que conforman esta serie deben ser entendidas como “actos de pensamiento” y, derivado de ello, como “metáforas visuales”. De esta forma, este segundo apartado permitirá entrever con mayor claridad el posicionamiento del artista y la

importancia de determinarlo; paralelamente, sugerirá una alternativa para establecer un diálogo con las obras, el cual tendrá lugar en la tercera parte.

El último capítulo de esta investigación se centrará en ofrecer al lector una visión detallada de las connotaciones sociohistóricas de los elementos incorporados por Kamuanga en los cuadros de *Fragile Responsibility*, en conjunto con la descripción y perspectiva a través de las cuales el pintor los interpretó. De este modo, además de introducir al lector a los significados de los elementos de las pinturas y a la propuesta discursiva del pintor congolés, esta sección permitirá criticar algunas de las ideas del artista. Dicho ejercicio será valioso dado que, además de ser congruente con la propuesta planteada en el segundo capítulo sobre la “condición de artista poscolonial” —es decir, no dar por inequívocas sus lecturas cuando se supeditan a su origen como congolés y más bien ser sensible a las múltiples tensiones que influyen en su producción artística—, sugerirá una serie de lecturas adicionales en sus obras, mismas que se desarrollan independientemente de las intenciones iniciales Kamuanga.

Un análisis en estos términos implicará el planteamiento de un diálogo reflexivo con las pinturas, y será enriquecedor en tanto que permitirá explorar a detalle su complejidad. Al mismo tiempo, se propiciará la identificación de nuevos saberes. Para desarrollar tal diálogo se retomarán los elementos más representativos de los cuadros: los *Toby Jugs*; la porcelana china, comercializada por portugueses como monedas de cambio durante la trata de esclavos en los siglos XVI y XVIII; los textiles denominados como *pagnes* y su papel en los procesos de industrialización textil, durante la colonización belga, y de definición del trabajo forzado; y, finalmente, los microchips de las pieles de los modelos, como referencia a los conflictos derivados de la extracción de coltán durante la última década del siglo XX y principios del XXI. De esta interacción derivarán una serie de conclusiones que, al cuestionar al artista y su lectura, complejizarán los significados de las obras.

Sin más preámbulos, a continuación se dará inicio al primer capítulo, el cual se abocará a situar a Eddy Kamuanga Ilunga como un artista congolés cuya producción artística es resultado de la confluencia de diferentes corrientes y panoramas plásticos propios de la RDC, es decir, un pintor *in-between*. De esta forma, se trazará un punto de partida para situarlo en su contexto artístico local y, a partir de ello, determinar las coordenadas que impactan en su formación como artista y que propician una forma de expresión particular.

Capítulo 1

Un pintor *in-between*: la influencia de múltiples tradiciones artísticas en el quehacer artístico de Kamuanga

Como se refirió en la introducción, si bien el éxito comercial de Kamuanga ha supuesto la visibilidad de su trabajo en múltiples medios de curaduría, comerciales o de crítica especializada, en diferentes países occidentales, su trabajo resulta relevante dada la forma en la que pone a dialogar varios periodos históricos a través de un complejo entramado de interconexiones.

En este sentido, el objetivo del primer capítulo consiste en situar a Kamuanga en el contexto pictórico local, a fin de determinar los móviles que lo llevaron a desarrollar *Fragile Responsibility*. Lo anterior se lleva a cabo bajo la opinión de que las imágenes tienen el potencial de fungir como medios capaces de generar cambios sustanciales en la sociedad. De esta forma, si se toma en cuenta que la noción de la responsabilidad es uno de los ejes rectores de *Fragile Responsibility*, se afirma que este valor es sugerido por el artista en dos sentidos: el primero, la responsabilidad de los líderes, tanto locales como extranjeros, en la perpetuación de la explotación del pueblo congolés; el segundo, la responsabilidad que el propio pintor busca desempeñar, es decir, “asumir la responsabilidad personal, creando conciencia, despertando a otros. [...] y exponer la amenaza de perder las raíces históricas que son líneas de pensamiento cruciales, esenciales para cada individuo” (Kamuanga 2018, 3).

En este orden de ideas, este primer capítulo de la investigación se propone igualmente indagar en la noción de la responsabilidad, asumida por Kamuanga como uno de los principales puntos de partida para dialogar con las pinturas de *Fragile Responsibility*. Por su parte, en el tercer capítulo tal término será discutido en torno a su relación con líderes locales y extranjeros, desde el argumento que desarrolla el artista a lo largo de la serie.

Al analizar el concepto de la responsabilidad desde el posicionamiento artístico de Kamuanga, el cual se estudiará a partir de su proceso educativo, será posible darle forma al argumento central de esta sección: el pintor congolés debe ser entendido como un pintor *in-*

between y no como un artista “contemporáneo africano”. Tal razonamiento significa que se debe considerar a Kamuanga como un creador cuya producción artística es el resultado de la confluencia de un complejo universo visual y artístico propio de la RDC, en lugar de uno que se destaca por los diferentes niveles de hibridación que se relacionan con la tradición artística occidental, tal y como se ha referido en otros textos (Kamuanga, material no publicado, 12 de mayo de 2018).

¿Por qué es necesario este punto de partida para dialogar con los cuadros de *Fragile Responsibility*? Este cuestionamiento encuentra respuesta al explicar que la categoría de arte contemporáneo africano a la cual se adscribe su obra es problemática en muchos sentidos. Por lo tanto, el planteamiento del concepto *in-between* permitirá, por un lado, evidenciar las tensiones propias de esta taxonomía con el objetivo de evitar que éstas permeen el análisis subsecuente, y, por el otro, dará pauta al reconocimiento del profundo arraigo de Kamuanga en el panorama artístico de la RDC, hecho que será provechoso para sugerir una lectura alternativa de su trabajo.

Dicho lo anterior, este capítulo se estructura de la siguiente manera: en primer lugar, se contextualizará al lector al respecto de las tensiones y problemáticas propias de la categoría de arte contemporáneo africano, de manera que sea posible identificar sus limitaciones al momento de establecer un diálogo con el trabajo de Kamuanga; en segundo lugar, se profundizará en tres influencias de su trayectoria formativa —a saber: la pintura popular congoleña como primer acercamiento al arte, la educación “formal” en la Académie des Beaux-Arts (ABA) de Kinshasa y el *workshop* impartido por la organización artística Kin ArtStudio (KAS)— con el objetivo de demostrar que el carácter múltiple y diverso de las corrientes artísticas que influyeron en su formación —su condición como pintor *in-between*— permite establecer un marco de referencia mucho más apropiado.

El entendimiento que aquí hemos explicado nos permitirá determinar no sólo *desde dónde habla el artista*, es decir, cuáles son algunas de las influencias en su producción artística y cómo éstas inciden en su trabajo, sino también problematizar *desde dónde se interactúa con su trabajo*. En consecuencia, se hará referencia al arte contemporáneo africano, espacio en el que se ubican sus pinturas, como una categoría occidental.

1.1 Arte contemporáneo africano: lo que no es tradicional, es contemporáneo

Es bien sabido que en el mundo de la Historia del arte hay una tendencia a delimitar, mediante un listado de requisitos, la pertenencia, en primer lugar, al mundo de las Bellas Artes y, en segundo, a una corriente artística o a otra. En el caso del arte “africano”, hacer esta alusión —con los subsecuentes diferenciadores que subclasifican esta taxonomía principal, tales como: popular, precolonial, tradicional, moderno, contemporáneo, urbano, turístico, etcétera— refleja una narrativa profundamente arraigada en el pensamiento occidental: no existe una sola forma de creatividad africana *per se*; más bien es que las manifestaciones artísticas de las diferentes regiones, poblaciones e individuos del continente tienen trayectorias propias, diversas y disímiles (Mudimbe 1999, 31). Sin embargo, es la necesidad de contar una historia específica la que da pauta a las taxonomías, mismas que siempre son formuladas a partir de una serie de intereses, objetivos e intenciones (Steiner 1994, 106). De ahí que hablar de arte “africano” supone hacer referencia a profundas problemáticas que van más allá de meros parámetros de clasificación o estudios etnográficos centrados en la producción artística. Es con la delimitación de tal categoría que se despliegan múltiples dilemas, tensiones y luchas, pero también capacidades, reconfiguraciones y especificidades, las cuales, a lo largo de la presente investigación, se desarrollarán y enfocarán en sus connotaciones económicas.

En consecuencia, para ubicar la formulación de las demandas a los artistas no occidentales, particularmente aquéllos provenientes del continente africano, como es el caso de Kamuanga, es necesario referirse a la génesis de las “Bellas Artes” como un campo discursivo que ejemplifica la “superioridad” occidental; en otras palabras, se debe recuperar la fecha de 1735 y, derivado de ello, entrever las razones por las cuales tal percepción de superioridad se manifiesta, en los simbolismos de la actualidad, en la fijación de los precios de las obras de arte hechas por artistas africanos y su diáspora. En el año referido, Alexander Gottlieb Baumgarten, desde el concepto “estética”, estableció una diferencia entre el conocimiento adquirido a través de los sentidos del conocimiento, con base en la mentalización. Con el paso del tiempo y el reforzamiento de las ideas eurocéntricas propias de la Ilustración, los postulados de Kant sobre las Bellas Artes lograron su diferenciación de las llamadas artes decorativas a partir del mismo concepto (Winter 2002, 95).

Fue así como se fundaron las bases del entendimiento del arte, siguiendo una serie de cánones, paradigmas y parámetros que dejaron en una categoría secundaria, indigna de atención, al arte y a la cultura de cualquier pueblo que no fuera europeo. Como lo ha indicado Bárbaro Martínez (2016), las Bellas Artes han sido entendidas como una producción con valor visual y estético, distinta de las artesanías producidas “tradicionalmente” que se ven asociadas con una cultura putativamente “tradicional”. Por lo tanto, tal distinción sitúa jerárquicamente a estas últimas como inferiores (Martínez-Ruiz 2016, 291), en el sentido de que las Bellas Artes, por su grado de refinación, son una prueba más del desarrollo y superioridad de la civilización occidental frente al resto del mundo.

De lo mencionado pueden desarrollarse las siguientes reflexiones al respecto de los prejuicios dirigidos al arte “africano”. En primer lugar, como resultado de la diferenciación previamente aludida se ha determinado una jerarquía que permea en los diferentes circuitos

artísticos occidentales, misma que, además, impacta directamente en cualquier producción artística no occidental, ya sea contemporánea o no. Resultado de ello, el arte “africano” siempre será considerado como inferior al “occidental”, en tanto que es asumido como producto de “una” cultura “tradicional”.

Una segunda reflexión consiste en que la aseveración anterior es problemática, pues demuestra la presencia de una idea preconcebida de lo que *es* lo “africano”. En síntesis, al partir de los prejuicios occidentales se ha determinado no sólo que el continente africano está supeditado a dicho carácter “tradicional” —con las implicaciones que ello involucra en el pensamiento teleológico—, sino que se ha dejado de lado su diversidad histórica, cultural, social y política. Por ende, la visión preponderante lo ha convertido en un conglomerado homogéneo cuya existencia se subordina a la historia, pensamiento y “poderío” de lo “occidental” presentado como “universal”.

Como consecuencia de lo anterior, la producción artística de África ha sido continuamente relegada, en el discurso euroamericano, a una condición de periferia, razón por la cual todo diálogo que se tiende con las diversas manifestaciones artísticas de esa región siempre parte de la experiencia occidental. La continuidad de esta problemática es palpable en el denominado arte contemporáneo africano ya que, si bien bajo esta etiqueta se agrupan trabajos distintos a los señalados como arte tradicional, en ambos el planteamiento rector para la conformación de una categoría o de otra es la noción de “autenticidad”. Así, cuando al estudio del arte contemporáneo africano se refiere, se sugiere el análisis de las obras de arte desde una postura dicotómica que establezca primeramente una diferencia entre lo “tradicional” y lo “contemporáneo” (Hassan 1999, 220). Por ende, al situar a la colonización como el inicio de la “hibridación” en el arte moderno y contemporáneo en África —hay que recordar que la presencia occidental propició la introducción de una concepción artística

nueva—, se parte del supuesto de la existencia de un pasado “auténtico” y un presente “alterado”. A su vez, este supuesto se traduce en una ruptura entre culturas africanas y sus conexiones con culturas extranjeras (Nzewi y Fillitz 2021, 132).

En este contexto, la educación ha cobrado especial relevancia, ya que con ella se ha distinguido al arte moderno y contemporáneo africano de expresiones “tradicionales” o “populares”. Con base en las características de la formación recibida, se afirma que el acceso a una educación “formal” o académica, opuesta al aprendizaje autodidacta, supone uno de los puntos de inflexión más importantes cuando de una u otra categoría se trata. De esta manera, los tres aspectos que se mencionan a continuación resumen los puntos críticos entre esos dos tipos de formación, en el marco de lo que se ha expuesto hasta el momento:

1) La formación de una conciencia artística, en el caso de la educación académica, frente a una práctica en la que el artista no se enuncia a sí mismo bajo estos parámetros;

2) La apropiación de técnicas y materiales que demandan tiempos y prácticas específicas para su dominio, frente a la prevalencia de otras que son consideradas como más “intuitivas”, en el caso del arte “popular” o “tradicional”;

3) En conjunto con la proximidad a la historia del arte mundial, en contraposición al desarrollo de una concepción del arte fuera de narrativas universalistas; en consecuencia, a estas obras, categorizadas como representativas del arte contemporáneo africano, se les imprime un grado de importancia en términos de originalidad y singularidad, al tiempo que se les opone al arte popular o al “tradicional” que ya está encasillado en categorías inferiores y que se compone de artistas autodidactas (Kasfir 2020, 159).

Si a lo anterior se le suma una reflexión sobre el valor económico, la confluencia entre educación y mercado hace manifiestas las contradicciones de tales aseveraciones. Son los criterios económicos los que actualmente clasifican el arte bajo un sistema que confiere valor

a unos objetos, mientras que se lo niega a otros —un objeto que es difícil de categorizar es difícil de vender (Steiner 1994, 107-108). Asimismo, mientras la producción artística es entendida y planteada como una forma de autorrealización para el artista —esta conciencia se señala como una de las grandes diferencias entre artistas “contemporáneos” y “populares”—, hay un consenso sobre el éxito de una obra de arte: éste se vincula íntimamente a su dimensión económica, es decir, si la obra es adquirida o no y a qué precio. En resumen, la contradicción reside en que el estatus de mercancía se afirma y se niega simultáneamente (Kasfir 2020, 64-65).

En ese sentido, la contradicción es evidente: mientras se afirma, por un lado, que los artistas con educación formal producen obras con mayor importancia en términos de originalidad, en comparación con los artistas considerados como populares o tradicionales, en las bases de esta formación académica se imprime la necesidad de “evidenciar la propia cultura”, a fin de poder acceder a los mercados internacionales que les demandan signos que los identifiquen como “africanos”. Sólo entonces, cuando es susceptible de una adecuada categorización, el arte tradicional puede ser comercializado en ventas especializadas.

Las reflexiones hechas hasta ahora son fundamentales para el desarrollo de esta tesis ya que, si se toma en cuenta que a Kamuanga se le ha señalado como una estrella en ascenso en el ámbito del arte contemporáneo africano (Murray 2019), cabe preguntarse si este estatus influye —y, en dado caso, cómo lo hace— en la manera en que el pintor congolés aborda, trata y expone el fenómeno de la explotación y la esclavitud del pueblo congolés. Tal declaración cobra aún mayor relevancia al considerar que, desde su primera exposición individual en Europa —segunda en su carrera—, auspiciada por la October Gallery (*Eddy Kamuanga Ilunga* 2016), el artista sólo ha expuesto dos veces en el continente africano (RDC 2017 y Sudáfrica 2020). Así pues, la presentación de estos antecedentes propicia la

identificación de un complejo entramado que está fuertemente intervenido por las fluctuaciones y prejuicios del mundo del arte occidental. En efecto, ninguna categorización a la que se ve sujeto el arte africano está exenta de intencionalidad.

Por consiguiente, y en concordancia con lo expuesto, la presente afirma que las obras de Kamuanga, en lugar de ser enunciadas como piezas de arte contemporáneo africano, deben ser entendidas como el resultado de la producción artística de un pintor *in-between*. Esta aseveración sugiere que su formación tuvo lugar en un complejo universo visual y artístico que no puede ser supeditado a las categorías establecidas por las tensiones referidas. En consecuencia, al hacer uso de este concepto debe interactuarse con su trabajo desde la comprensión de múltiples complejidades, a fin de examinar con mayor profundidad las aparentes contradicciones que puedan presentarse a lo largo del estudio de sus obras. Con el término *in-between* se busca entender a Kamuanga como un pintor congolés contemporáneo cuyo quehacer artístico está indudablemente ligado al panorama pictórico de su país, un horizonte que es entendido como un todo en el que confluyen diferentes expresiones artísticas, todas igualmente valiosas.

Con el objetivo de demostrar la pertinencia del concepto *in-between* para abordar el trabajo de Kamuanga, enseguida se profundizará en sus influencias artísticas, concretamente en la pintura popular congoleña, pues fue ése su primer acercamiento al arte; también se hará un acercamiento a su rechazo de la educación “formal” que, en otras palabras, no es más que una crítica a la ABA como organismo involucrado en la construcción de agendas culturales colonialistas y nacionalistas; y, finalmente, se verá la educación “alternativa” que el pintor obtuvo gracias a su participación en la *Master Art*, impartida por KAS como una experiencia formativa para “adaptarse” a las exigencias del mercado artístico occidental.

Cada una de las experiencias formativas de Eddy Kamuanga Ilunga demostrará que, más que un pintor “contemporáneo africano”, es una persona con un posicionamiento artístico y político profundamente vinculado a su contexto local inmediato: no se trata solamente de un creativo que destaca por el “eco clásico o neoclásico” de sus cuadros (Kamuanga, material no publicado, 12 de mayo de 2018). Consecuentemente, se procederá a tratar la pintura popular congoleña como la responsable de su introducción al arte.

1.2 El arte como una invitación: la influencia de la pintura popular en el trabajo de Kamuanga

El primer argumento que se formulará en la presente consiste en señalar al arte popular congolés como una corriente artística que inspiró directamente el trabajo de Kamuanga, sobre todo durante su formación como pintor en un sentido concreto. Prueba de ello es la manera en la que el artista plantea sus obras como *medios* comunicativos que incitan al diálogo a la vez que generan una transformación social o una toma de acción en el interlocutor. Tal afirmación se sustenta en las propias imágenes, las cuales, con base en la argumentación, se caracterizan por demandar la interacción del espectador, en términos preliminares, a partir de un acto de *atracción*. En otras palabras, se defiende que la fuerza con la que se le exige al observador no interrumpir su apreciación de las imágenes coincide con un ejercicio de reflexión constante para que aquél pueda acceder a los significados. La atracción mencionada se considera como deliberadamente provocada, y ello es aducido ante las declaraciones del propio artista: “abordo preguntas complejas y temas indescriptibles sin recurrir a la brutalidad o tácticas de choque. Al *tomar decisiones artísticas conscientes*, mi objetivo es que mi arte sea un espacio en el que las personas puedan participar sin sentirse incómodas” (Kamuanga

2018, 4) [énfasis añadido]. El espacio seguro, propuesto por Kamuanga, es el que nos atrae y retiene: en él recae el poder de estas imágenes para cautivar nuestra mirada.

Dicho lo anterior, se recomienda la apreciación directa de las obras que conforman *Fragile Responsibility*, de manera que se fomente un diálogo con tal espacio seguro. Para ello, si bien esta primera interacción supone una sugerencia enriquecedora, requiere de una guía preliminar que propicie una contemplación analítica. Por tales motivos, se proponen las siguientes preguntas detonadoras: cuando se observan estas obras, ¿qué sensaciones propician?; ¿éstas son positivas o negativas?; ¿establecemos contacto visual con los modelos?; ¿qué pasaría si lo hiciéramos?; cuando se contemplan las pinturas, ¿éstas sugieren la necesidad de saber más acerca de ellas en cuanto a los diferentes elementos que las componen?; ¿por qué?



Eddy Kamuanga, *Fragile 1*, 2018, acrílico y óleo sobre lienzo, de la serie *Fragile Responsibility*, 180 x 207 cm, October Gallery, Londres, <https://octobergallery.co.uk/artists/kamuanga>



Eddy Kamuanga, *Fragile 2*, 2018, acrílico y óleo sobre lienzo, de la serie *Fragile Responsibility*,
170 x 150 cm, October Gallery, Londres, <https://octobergallery.co.uk/artists/kamuanga>



Eddy Kamuanga, *Fragile 3*, 2018, acrílico y óleo sobre lienzo, de la serie *Fragile Responsibility*, 200 x 217.5 cm, October Gallery, Londres, <https://octobergallery.co.uk/artists/kamuanga>



Eddy Kamuanga, *Fragile 4*, 2018, acrílico y óleo sobre lienzo, de la serie *Fragile Responsibility*, 189 x 198 cm, October Gallery, Londres, <https://octobergallery.co.uk/artists/kamuanga>



Eddy Kamuanga, *Fragile 5*, 2018, acrílico y óleo sobre lienzo, de la serie *Fragile Responsibility*, 188 x 199 cm, October Gallery, Londres, <https://octobergallery.co.uk/artists/kamuanga>



Eddy Kamuanga, *Fragile 6*, 2018, acrílico y óleo sobre lienzo, de la serie *Fragile Responsibility*,
200 x 217.5 cm, October Gallery, Londres, <https://octobergallery.co.uk/artists/kamuanga>



Eddy Kamuanga, *Fragile 7*, 2018, acrílico y óleo sobre lienzo, de la serie *Fragile Responsibility*,
188 x 199 cm, October Gallery, Londres, <https://octobergallery.co.uk/artists/kamuanga>



Eddy Kamuanga, *Fragile 8*, 2018, acrílico y óleo sobre lienzo, de la serie *Fragile Responsibility*, 200 x 200 cm, October Gallery, Londres, <https://octobergallery.co.uk/artists/kamuanga>

En esta interacción inicial el pintor ha hecho la primera de muchas invitaciones: la de provocar, a través de la atracción, una fuerte necesidad de conocer los acontecimientos y reflexiones que constituyen a estas imágenes. ¿Cuáles son las preguntas complejas que el artista formula a través de estas imágenes? ¿Por qué son “indescriptibles” algunos temas y cómo son sugeridos en estas piezas? ¿Cuál es la magnitud de estas cuestiones y por qué las

apreciamos sin incomodidad aparente? ¿Cuáles son las consecuencias, beneficios o implicaciones del confort con el que apreciamos las obras? Se afirma que tales reflexiones y sensaciones son el resultado directo del entendimiento de Kamuanga del arte como un medio capaz de plantear una serie de problemáticas específicas y, además, que tal relación con el arte es evidencia de una influencia de la pintura popular congoleña.

Para el pintor africano, la pintura es un medio capaz de “sensibilizar sobre las condiciones y contradicciones en las que vive la gente. No tengo opiniones mordaces ni hago de juez; muestro mi punto de vista con calma y permito que otros formen el suyo” (Kamuanga en Jaggi 2018). Así, al responder a la primera invitación y ahondar en sus pinturas, el espacio seguro en el cual nos acoge formula una segunda convocatoria: Kamuanga nos exhorta a sensibilizarnos y a reaccionar a determinadas reflexiones, realidades y problemáticas que tuvieron —y tienen— lugar en la RDC. No obstante, el artista plantea lo anterior no como una recriminación, sino como una llamada que insta a la actuación. Así, *Fragile Responsibility*, en su conjunto, propicia la necesidad de preguntarse por la “responsabilidad frágil” a la que el pintor alude por medio de diferentes elementos en el cuadro. Derivado de estas ideas y de la interacción con las obras es menester indagar en el trasfondo de este actuar: ¿por qué Kamuanga considera la pintura como el vehículo capaz de plantear sus preocupaciones sociales? La respuesta a este cuestionamiento es rastreable en sus orígenes como artista: el arte popular congolés. Para resolver las interrogantes, a continuación se analizará la influencia que ha tenido esta expresión artística en la formación de una postura en cuanto al arte.

Desde temprana edad, entre los cinco y seis años, Kamuanga se sintió fuertemente atraído por el trabajo de los pintores urbanos: los veía en su transitar diario por las calles de Kinshasa y reproducían carteles de películas estadounidenses (Kamuanga en Jaggi 2018).

Dicha experiencia lo llevó a imitar esta práctica, por lo que se dio a la tarea de reproducir diversas imágenes publicitarias como cómics, carteles u objetos de la vida cotidiana (Kamuanga en Johanson 2018). En años posteriores, trabajó él mismo como uno de estos pintores por encargo para diferentes negocios locales (Kamuanga en Kamuanga, material no publicado, 12 de mayo de 2018).

Los hechos anteriores se colocan como una vivencia que vincula a Kamuanga profundamente con esta tradición artística congoleesa que se manifiesta a través de prácticas sociales y estéticas materializadas en dichas imágenes. El país centroafricano se ha destacado por el desarrollo de una corriente pictórica urbana propia, la cual se caracteriza por ser una muestra de la interacción que la sociedad congoleesa y la modernidad occidental logran por medio de la reinterpretación de los imaginarios de la última. No se deja atrás el testimonio de la violencia política del siglo XXI en esta región (Kasfir 2020, 30-32).

El joven artista experimentó este tipo de arte durante su infancia, cuando se dedicó a reproducir estas imágenes publicitarias y, posteriormente, cuando él mismo se desempeñó como pintor de estos anuncios. Así, estas experiencias son entendidas como los momentos en los que adquirió sus primeros conocimientos plásticos, llevando a cabo una descomposición detallada de las imágenes a través del ejercicio de la copia. Además, Kamuanga efectuó una serie de lecturas de dichas imágenes y las reinterpretó para crear propuestas visuales que fueran acordes con el contexto de la RDC. En consecuencia, la obra pictórica podía cumplir con su cometido de fomentar el consumo local, en tanto que eran reproducidas en las paredes de los locales que ofrecían dichos productos o servicios y destacaban por códigos socialmente compartidos.

Si bien es a partir de este antecedente que se pueden rastrear los vínculos del artista con la escena pictórica urbana local, es necesario ahondar en este tipo de expresión gráfica y

establecer su relación con la pintura popular. Sólo entonces será posible identificar toda una dimensión en la que esta forma de expresión artística actúa como agente de transformación social. Ahora cabe preguntarse cómo se define la categoría “popular congolés”.

Como se señaló anteriormente, en diferentes aproximaciones al arte africano existe una tendencia que delimita, por un lado, al arte tradicional —una forma de producción supuestamente intacta, “auténtica” y propia de un pasado precolonial—, y, por el otro, al arte de las élites, es decir, manifestaciones artísticas producidas por aquellos que han asimilado, en cierta medida, las normas estéticas europeas (Barber 1987, 9). En medio de estas dos clasificaciones se ubica al arte popular, ya que se considera que no forma parte ni de una ni de otra. Otros autores señalan que lo “popular” en las expresiones de arte africano suele ser empleado para hacer alusión a obras que son producidas y consumidas por personas dotadas con una inteligencia “ordinaria” y un gusto “común” (Mudimbe 1999, 41); en pocas palabras, las obras populares son nuevamente demeritadas. Por lo tanto, ante esta aproximación que de facto es peyorativa, y en vista de la necesidad de proponer un concepto más completo, se procederá a determinar su uso desde una óptica distinta.

Más allá de plantearla como una categoría formal a la cual se le atribuyen ciertas características, una delimitación espaciotemporal, una variedad de contenidos o especificidades materiales para encontrar paralelismos con la trayectoria de Kamuanga, la presente retomará la propuesta de Johannes Fabian: hay que entender al arte popular congolés como un *proceso de comunicación* (Szombati-Fabian y Fabian 1976, 4). De esta manera, la manifestación artística no consiste en la producción de pinturas que actúan como portadoras de mensajes procedentes de fragmentos de realidad, sino que se trata de componentes que la articulan y constituyen. Así, las obras que fueran plasmadas inicialmente en los muros de las casas rurales y que posteriormente emigraron a las urbes, a través de la materialidad de los

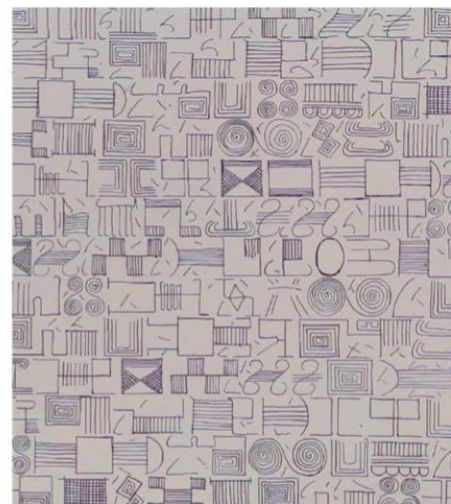
lienzos, fungen como entes que narran y critican una serie de lecturas de múltiples problemáticas políticas, sociales y culturales. En otras palabras, las pinturas que narraron acontecimientos históricos o sociales no participaron de éstos únicamente como meras manifestaciones pasivas de la cultura (van Alphen 2006, 85): se convirtieron en fragmentos materiales de una memoria colectiva que, gracias a su materialidad, impactaron en los diversos presentes con los que interactuaron, a la par que modelaron los futuros que les precedieron.

Esta aproximación a la pintura popular de la RDC permite entrever los orígenes de la forma en la que el arte se inserta, proyecta y actúa en la sociedad congoleña. La narración y comunicación de acontecimientos históricos precoloniales, la resistencia a la invasión europea, la colonización, la independencia y la liberación nacional, el retorno del nacionalismo militante, la influencia y presencia de Lumumba o Mobutu, la edad de oro del nuevo régimen o el advenimiento de la crisis y el final de la esperanza (Biaya, 1990; Fabian 1996; Jewsiewicki 2013) demuestran que, ante todo, este horizonte visual se caracteriza por su acción política (Jewsiewicki 1986, 4). Esta acción es entendida como un mecanismo a través del cual los miembros de la sociedad congoleña participan activamente en los procesos de transformación de su propia historia. La producción de imágenes que conforman la memoria colectiva y, por extensión, sus identidades, involucran a las personas y comunidades que se relacionan con ellas, en tanto que fomentan un proceso dialéctico y, en consecuencia, potencian una implicación activa. Por lo tanto, es fundamental tener todos estos fenómenos en cuenta cuando se interactúa con las pinturas de Kamuanga: la razón es que la trayectoria pictórica en este país, especialmente su inserción social y devenir político, tendrá una fuerte influencia en la manera en la que el pintor se vincula con el arte y cómo, a través de él, proyecta sus reflexiones sobre el presente. Lo anterior es perceptible, por ejemplo, en el móvil

principal que impulsa la creación de *Fragile Responsibility*: la necesidad de comunicar y evidenciar la responsabilidad frágil de los líderes congolese y extranjeros, así como el imperativo de vincularla a las malas condiciones de vida de la población local.

Así pues, si nuevamente hacemos referencia a las imágenes, podremos entrever la forma en la que el artista se ve influido por esta corriente pictórica. Hay que recordar que los cuadros que conforman la serie se caracterizan, en primer lugar, por sus connotaciones históricas, representadas en los objetos materiales que aparecen en los cuadros y que son puestos en diálogo con el fin de presentar una *escena*. De esta manera, en las pinturas se aprecian:

1) Pictogramas en el fondo de los cuadros, los cuales aluden a un sistema de escritura precolonial que da cuenta, a su vez, de un sistema de conocimiento y comunicación propio, anterior a la invasión colonial (Amendah 2018);



2) *Toby jugs* y porcelana china, elementos hacen referencia directa a la trata de esclavos que tuvo lugar en la zona a partir del siglo XVI y al carácter de aquéllos como moneda de cambio para adquirir esclavos (Kamuanga 2018, 10);





Cyril Andrade, [Arthur S. Vernay (sold to Wilson)], R. Thornton Wilson (until 1943; to MMA)



Kamuanga Ilunga, Eddy, director. Entrevista Papa Kumbulasa Agust.

3) Muebles conoidales, conocidos como *nobarra*, asociados a la cultura mangbetu (Claessens 2011, 19);



Ex collection Willy Mestach, Brussels, Belgium. Published in Mangbetu. Afrikaanse Hofkunst uit Belgische priveverzamelingen, Brussels, KB, 1992:63, #19 (altura: 30,5 cm)



Two women, arranging the fine bands that are wound about their heads. Okondo's village, December 1910.
(Herbert Lang Photographic Archives - American Museum of Natural History, New York,
Negative No. 224436)

Dos mujeres, arreglándose las finas bandas que se enrollan alrededor de sus cabezas. Pueblo de Okondo, diciembre de 1910 (Archivos fotográficos de Herbert Lang - Museo Americano de Historia Natural, Nueva York, Negativo No. 224436)

4) *Pagnes* congolezas, las cuales consisten en telas que aluden a la explotación del sector textil durante la época colonial belga (Kamuanga en Jaggi 2018);



Fredy Wyss, fotografía digital, Kinshasa: RDC, 2009.

<https://www.flickr.com/photos/46114257@N00/9462149014/in/photolist-fq8Zff-fpTGRZ-fpTEzK-fq8QpC-fpTCmz-ft16mA-6tAGGx-8Wm8E-Fsjnm-54a3N9-Fsjnj-2mk4QAq-2mn5fjn-2mn7qgt-2mjsZRO-2mjvK6k->

[2mjWuHn-2mkkeo9-2mkf96H-2mjqFCf-2mkqqnp-2mkbfQr-2mjDh8W-2mjtcRd-2mjzCWL-2mmJAn9-2mmdEXk-2mk4QJ1-2mjCbsw-2mmCbc5-2mmk6TK-2mmf1pC-2mmENc3-2mmHMJq-ntx7BN-gLaLjL-gLaBwb-mbZXgT-4eZvQn-pVYUp1-iwHy9-Wrbffi-ScHLNe-RC5k7w-ScHLCz-QXK5rD-ScHLK8-RC5kjW-ScHLG2-ScHLGT](#)

5) Cajas y zapatos de plástico para referirse a un tiempo contemporáneo (Kamuanga en Jaggi 2018); y





Ilya Varlamov, *Market*, 2013, fotografía digital, Kinshasa: RDC,
<https://www.flickr.com/photos/varlamov/9575916473/>

6) Microchips en la piel de los sujetos retratados, a fin de aludir a la explotación del coltán y a sus consecuencias negativas para la población local (Kamuanga en Jaggi 2018);



Alerkiv, 2018, <https://unsplash.com/photos/5IIG10a0Qzw>

Como ha podido apreciarse, cada uno de los elementos de las pinturas hace referencia directa a un objeto material cuyas connotaciones históricas son resaltadas por el artista, quien lo logra a través de un entramado de relaciones que le permiten proyectar sus reflexiones sobre el presente. En ese sentido, es palpable la influencia de la pintura popular congoleña en la medida en que se aprecia un carácter social y político en las escenas que el autor sugiere: parafraseando esta idea, lo que se observa en estos cuadros es una lectura del presente, y dicho presente, para manifestarse, requiere de una serie de componentes propios del pasado.

Como se señaló previamente, la serie *Fragile Responsibility* se destaca de trabajos anteriores por su formulación como invitación hecha por el pintor para asumir su responsabilidad personal, a la vez que hace un llamado a la acción (Kamuanga 2018, 3). Ahora bien, al apreciar estas ocho pinturas a partir de lo expresado por Kamuanga, es posible distinguir algunos paralelismos en relación con la dimensión sociopolítica de la pintura popular congoleña y con la manera en la que el pintor asume un papel activo. Al mismo tiempo, la intención y alcance de la obra del autor refleja una continuidad en la tradición referida.

No obstante el argumento anterior, el vínculo entre el trabajo del joven pintor congolés y la pintura popular de su país de origen aún parece difuso. ¿De qué manera se relaciona la pintura urbana —en específico, la vertiente con fines comerciales que se caracteriza por la reproducción de imaginarios occidentales, es decir, a la que estuvo expuesto Kamuanga desde su niñez— con la pintura popular que se destaca como un acto político y social? ¿Qué otras especificidades se pueden rescatar de esta interacción? Para ello, se procederá a continuación a desmentir el carácter disociado de diferentes taxonomías del arte popular congolés.

En múltiples estudios se ha reconocido que el arte “turístico” y el “urbano” pertenecen al mismo campo de comunicación visual que el arte popular (Vansina 1984, Jules-Rosette, 1984, Jewsiewicki 1996). Por su parte, otros trabajos hablan de la pintura urbana como arte popular en sí mismo (Kasfir 2020). Se sostiene, por lo tanto, que cada uno cuenta con sus propios matices, aunque sea innegable el vínculo que se establece entre ellos. En el caso concreto de la pintura de las urbes, dado que se compone de elementos extranjeros y locales que son captados, apropiados y que adquieren nuevos significados, este tipo de producción visual funge como el medio a través del cual la sociedad urbana produce su propia cultura (Jewsiewicki 1996, 337). Ello tiene una resonancia directa en el arte popular congolés, pues ambos tipos de arte participan, de manera activa y bajo códigos socioculturales específicos, en la composición de la realidad sociopolítica y cultural del país. En términos llanos, estas dos formas de expresión pictórica comparten los mismos mecanismos y nociones de comunicación: sólo sus temas o contenidos son los que varían.

En consecuencia, la narración que hace Kamuanga sobre sus vivencias infantiles en torno al arte permite ubicarlo dentro de un contexto pictórico prolífico: su propia identidad, su realidad y su memoria se constituyeron por las imágenes que rodearon sus trayectos por la ciudad de Kinshasa. Claramente la conciencia social, a partir de la cual él concibe un poder de transformación en el acto de pintar y exponer sus obras, es resultado de la influencia de la tradición artística popular local y no solamente una consecuencia de la mimesis de la concepción occidental del arte.

Cabe recalcar que Kamuanga no puede ser identificado como un pintor popular, pues sus credenciales “formales”, es decir, aquellas que fueron forjadas durante su paso por la universidad, lo distancian de los autodidactas que ejercen su profesión bajo condiciones

materiales, sociales e ideológicas distintas. Son éstas mismas las que permiten a los artistas acceder a sistemas de distribución y consumo diferentes.

En este orden de ideas, si bien son palpables una serie de diferenciadores entre la corriente artística popular y la formal, esto no significa que estén desvinculadas y aisladas. Al retomar la noción que Fabian hiciera, en la década de los setenta, sobre el arte popular y, por extensión, del arte urbano como procesos de comunicación, es evidente que Kamuanga se ve influido, se inserta y dota de continuidad a las relaciones dialécticas entre la producción visual y la sociedad de su país.

El hecho de que el pintor invitara a asumir la responsabilidad y que, en términos performativos, él mismo se responsabilice a través de la creación de obras que aluden a lo que él considera como la explotación de la población congoleesa, no es otra cosa más que un indicio de la influencia del arte popular en su concepción artística. Por lo tanto, la aportación del artista es perceptible, tanto en su contribución para darle continuidad y transformar dicho ámbito pictórico local, como para exponer problemáticas que necesitan ser visibilizadas y discutidas. Dicho de otra manera, Kamuanga, mediante su ejercicio artístico, está contribuyendo en la creación del presente y fomenta una serie de discusiones para incidir en el futuro de su país.

Hasta este punto se han planteado argumentos que demuestran que Kamuanga, sin importar las credenciales que lo proyectan hacia un diálogo con el exterior —particularmente con el contexto occidental por el carácter híbrido que le atribuye a la categoría del arte contemporáneo africano—, se trata más bien de un pintor fuertemente arraigado a su contexto local y de origen. Lo anterior está respaldado por el esfuerzo de fomentar un diálogo que, al plantear proyectos de investigación centrados en la producción artística del continente, evite aproximarse a ellos desde una mirada “occidental”, la cual puede limitar las potencialidades

y óptica de dichas praxis. ¿Qué conclusiones derivan entonces de los planteamientos que parten de lo local? ¿Qué nuevo conocimiento arrojan las obras de Kamuanga cuando son observadas y se toma en cuenta este telón de fondo? De entrada, las pinturas le dan una mayor independencia al artista, es decir, fomentan el respeto de su voz en lugar de imprimir en su quehacer la experiencia occidental. Así, esta libertad da pauta para conocer, desde la perspectiva del pintor, las problemáticas y retos de la sociedad congoleña, sin ignorar su vitalidad y sus mecanismos para hacerles frente.

Empero, lo hasta ahora desarrollado responde únicamente a una de las dimensiones del carácter *in-between* de Kamuanga. Es necesario, pues, aproximarse a la formación académica del joven pintor, la cual tuvo su origen en esta primera experiencia artística. Con este segundo acercamiento será posible identificar por qué el artista se refiere a su educación como “sofocante” y qué alternativas buscó frente a tal disconformidad.

1.3 Retar al hermetismo: la búsqueda de alternativas educativas frente a las carencias de la educación “formal” de la ABA

Como se mencionó en la sección anterior, Kamuanga se vio profundamente influido por su contexto visual inmediato: la pintura urbana, con la que cada día interactuaba en su transitar por Kinshasa, transformó su entendimiento de la pintura como vehículo para reflexionar sobre las condiciones sociopolíticas de la RDC. Esta experiencia fungió como el punto de inicio para buscar forjar una carrera en el ámbito pictórico y de su decisión de inscribirse en la ABA. Hay que subrayar la relevancia de este hecho, ya que, a pesar de no concretar sus estudios y abandonar el programa, la formación que recibió Kamuanga tendría importantes repercusiones en la manera en la que ha interactuado con el arte, ya sea a partir del rechazo o de la aceptación de ciertas narrativas institucionales.

Al respecto, esta sección señalará la continuidad de la idea de la “autenticidad” del arte africano en el modelo educativo de la ABA. Este modelo está a caballo entre el colonialismo belga y el discurso nacionalista de Mobutu Sese Seko. El objetivo será sentar las bases para un mejor entendimiento del adjetivo con el que se ha referido Kamuanga a su paso por la institución. Vale la pena recordar que para él fue demasiado “sofocante” el plan de estudios de la academia y que, por esta razón, decidió abandonar su educación universitaria (Kamuanga en Amendah 2018).

El análisis de esta institución se desarrollará desde la óptica que identifica a las escuelas de arte —en conjunto con museos, galerías, *workshops* y otras instituciones culturales— como elementos de un “complejo cultural” (van Beuren 2016, 257). Esto significa que dichos organismos están involucrados, directa o indirectamente, en la construcción de diferentes agendas culturales. En el caso de las escuelas de arte, las agendas se conforman a través de la implementación de programas educativos, de investigación o difusión. Las universidades, por su parte, son señaladas como conductos para justificar un proyecto, en el caso del colonialismo belga (van Beurden 2013), o para permear y potenciar una ideología; un buen ejemplo sería la política cultural mobutista conocida como *authenticité* (White 2006; 2008).

En ese sentido, la posibilidad de identificar la continuidad sugerida demostraría el posicionamiento crítico del artista frente a las pautas institucionales de la ABA, ya sea en términos de creatividad o en relación con la maquinaria ideológica estas últimas soportan. Ello dará lugar a una mejor comprensión de las alternativas que Kamuanga adoptó para contar con una formación acorde con sus intereses. A este respecto, y a manera de paréntesis, resulta relevante apuntar que la crítica del pintor a la institución es compartida por otros artistas connacionales y contemporáneos. Por ejemplo, Geraldine Tobé (n. 1992) la ha

señalado como limitada, en tanto que proporciona una formación que homogeneiza la producción de los alumnos. Tobé, en una entrevista para Radio France Internationale (RFI), dijo haber notado una similitud entre su trabajo y el de sus compañeros (Tobé en Chouaki 2021), declaración que resulta sustancial porque permite identificar la persistencia de un modelo homogéneo; además, se evidencia, de forma preliminar, la continuidad que se persigue y el hecho de que este tipo de instituciones, efectivamente, conforman un complejo cultural específico.

El origen de la ABA se remonta a 1943, cuando el misionario belga Marc-Stanislas, nacido Victor Wallenda, fundó la escuela Saint Luc en Gombe-Matadi, misma que se trasladaría a la capital tres años después y que, para 1957, se convertiría en la Académie des Beaux Arts de Leopoldville (hoy Kinshasa) (Mudimbe 1999, 34). Este punto de partida es relevante, ya que permite contextualizar la fundación de centros educativos, específicamente artísticos, como una tendencia en la que personajes occidentales, preocupados por “rescatar” la “pureza” de las obras africanas precoloniales, establecieron espacios formativos en diferentes regiones del continente, siempre bajo una visión de protección del patrimonio artístico. Al mismo tiempo, se demuestra que ellos actuaron también desde la creencia de que todos los africanos tenían un talento artístico innato que necesitaba ser desarrollado (Mudimbe 1999; Cameron 2012; Kasfir y Förster 2013).

Los dos factores señalados son prueba de la persistencia del discurso centrado en la autenticidad del arte africano en múltiples ámbitos, como se refirió anteriormente. Por un lado, existe una marcada necesidad de los “especialistas occidentales” por garantizar el origen de las obras creadas por oriundos de África; de ahí que se manifieste una actitud proteccionista. Al mismo tiempo, tal pureza es idealizada puesto que, ante la creación de instituciones que la garantizaran, se instauraron las primeras escuelas de arte a las que

posteriormente se señalaría como causantes del carácter híbrido de la profesionalización de los artistas africanos.

Este breve contexto en torno a la ABA permite igualmente establecer una concepción entre la visión proteccionista del arte africano y su reinterpretación en el proyecto nacionalista de Mobutu Sese Seko. Para ello, basta citar la experiencia de Musunda-Kananga, un joven escultor de finales de la década de los años ochenta que dominaba la técnica para elaborar esculturas en madera, conocidas como *ndop*: él decidió inscribirse en la educación universitaria para convertirse en un “artista contemporáneo”; no obstante, se llevó la sorpresa de que el Instituto de Bellas Artes de Nsheng (o Mushenge), en lugar de ofrecer la formación deseada, se centraba en dar clases para aprender a tallar esculturas del estilo *kuba*, es decir, del mismo estilo que él ya dominaba (Cameron 2012, 28). Esta anécdota permite situar la continuidad de la perspectiva colonial en relación con la producción artística de lo que en su momento fue el proyecto nacionalista de Mobutu: el proyecto de la *authenticité*.

La *authenticité* fue una política cultural que se caracterizó por la definición, difusión y reforzamiento de la “cultura zairese”, es decir, la cultura inspirada en la “tradición” precolonial (Beurden 2016, 19). Dicha iniciativa se basaba en la idea de rescatar la identidad de los habitantes de la región, quienes habrían sufrido la vejación, negación e infravaloración por parte del gobierno belga, durante el periodo colonial. Tal como el propio Mobutu lo expresara, la *authenticité* fue propuesta como “el motor en la construcción de la nación”, como el dispositivo capaz de “detener la alienación mental provocada por la experiencia colonial” (Adelman 1975, 134). Por lo tanto, esta proyección de la nación zairese pondría en marcha una serie de políticas culturales a través de las cuales buscaría consolidar su narrativa y, por ende, ejercer mecanismos de control, justificación o métodos de represión. De entre estas políticas, la educación fue una de las áreas del nuevo gobierno en las que, en

un nivel teórico, se buscó que la *authenticité*, como doctrina filosófica, permeara en todos los sectores del sistema educativo (Rusembuka 1990, 11).

Con lo anterior se está en posibilidad de situar el papel de las artes y, por lo tanto, la educación artística. Para el régimen mobutista, la producción artística, tanto precolonial como contemporánea, consistía en una manifestación de la cultura zairense. Esta expresión debía desde luego fomentarse en los términos de la ideología de su mandato, así como protegerse y difundirse local e internacionalmente. Tal perspectiva del arte ha sido interpretada por Sarah van Beurden (2013 y 2016) en dos sentidos. Por un lado, la protección de arte tiene su origen en el discurso colonial en torno a la misión civilizadora de occidente; en ella se consideran diversos objetos materiales congolesees como objetos de arte y que son, en consecuencia, valiosos en términos culturales y económicos; los objetos son instrumentalizados para justificar el proyecto colonial belga, contexto en el cual el gobierno del país europeo adoptó el rol del “guardián” del patrimonio cultural de la región (van Beurden 2013, 474). En el otro sentido, como muestra de la ideología descolonial que caracterizaría al gobierno de Mobutu, la historiadora belga ha establecido un vínculo con esta óptica; en este marco, el régimen del líder congolés retomaría esta instrumentalización de las artes plásticas para justificar y legitimar la intervención y protección de un Estado autoritario (van Beurden 2015, 20).

La presentación de ambos referentes históricos —a saber: el proteccionismo extranjero, expresado en la fundación de *ateliers* y su consecuente transformación en instituciones de enseñanza artística que serían nacionalizadas; y la transformación de estos centros educativos durante el régimen mobutista, de acuerdo con una perspectiva nacionalista basada en la administración colonial belga— facilita un contexto que aporta a la comprensión

de las razones por las que Kamuanga ha asegurado que su educación en la ABA fue “sofocante”.

Desde su origen en el colonialismo, hasta su transformación en el proceso de nacionalización, la ABA se ha erigido como una institución educativa que no puede desvincularse de una narrativa centrada en diferentes ideas de la autenticidad en el arte. Ahora bien, ¿cómo puede vincularse ello con la formación “contemporánea” del joven artista? En la presente se afirma que cuando Kamuanga alude a una experiencia “sofocante”, el artista está generando una crítica a la estructura curricular de la ABA, en vista de que ésta presenta una tendencia a formar estudiantes desde una óptica profundamente arraigada en la idea de la autenticidad. Este hecho limitaría la creatividad de los mismos y daría continuidad ideológica a los proyectos de nación en turno.

Para proseguir con el desarrollo formativo de Kamuanga, a continuación se esbozará brevemente una de sus últimas experiencias educativas: su participación en la *Master Art* del KAS en 2013. En este espacio, finalmente, el artista iniciaría su entrada en el mercado internacional; además, resultará relevante porque, al contrastar la historia de la ABA con el plan formativo de este *workshop*, se comprenderán mejor los intereses formativos de Kamuanga, así como la forma en la que éstos influyen en la producción de *Fragile Responsibility*.

1.3.1 Alternativas al modelo educativo de la ABA: Kin ArtStudio

El Kin ArtStudio es una organización artística independiente y sin fines de lucro, con sede en Kinshasa. La institución no sólo sigue activa en la actualidad, sino que recientemente inauguró la Bienal del Congo, la cual opera desde 2019 y se especializa en arte contemporáneo africano. El Kin ArtStudio fue fundado por el artista congolés Vitshois

Mwilambwe Bondo (n. 1981) en 2011; él, ante la falta de apoyo gubernamental para el patrocinio del arte contemporáneo congolés, decidió establecer esta organización con el fin de construir una red que operara no sólo entre artistas congolese, sino con el resto del mundo. En ese sentido, KAS apunta a la reactivación y profesionalización del sector cultural que se ha visto afectado por la guerra (KAS, sin fecha y sin autor). De esta manera, este espacio ha llevado a cabo múltiples actividades alineadas con este objetivo, entre ellas la *Master Art* mencionada; su importancia para la presente reside en la participación de Kamuanga, dos años después de haber abandonado la ABA y un año antes de su participación en la Bienal de Dakar (2014), uno de los eventos de arte contemporáneo africano más importantes en el continente. Se trata de una muestra de los intereses educativos del pintor y, por lo tanto, de una de las influencias educativas más importantes de su trabajo.

A fin de entender el impacto del Kin ArtStudio en el trabajo de Kamuanga, es necesario estudiarla a detalle y preguntarse cuál es la óptica que caracteriza a esta organización. Para ello, se hará referencia al posicionamiento artístico de Mwilambwe, fundador de KAS: a través de esta información será posible entrever la propuesta discursiva con la que fundaría esta organización. Mwilambwe apostaba por la confluencia de tres ejes: la crítica a la sociedad contemporánea, particularmente al respecto de la globalización y la *injusticia* hacia los menos favorecidos; la construcción de la identidad, a partir de la yuxtaposición cultural; y, finalmente, el *conflicto*, entendido en términos de la *opresión* de figuras poderosas frente a otros más “*débiles*” (Primo Marella Gallery).

Dado que es a partir de esta óptica triple que el KAS desarrollará su programa educativo, es posible identificar un paralelismo relevante entre tal perspectiva y el *statement* artístico de Kamuanga: la confrontación de dominados y dominantes. Si bien en la presente no hay espacio suficiente para ahondar con más detenimiento en la trayectoria artística de

Mwilambwe, sí es significativo que los dos artistas mencionados definen su trabajo a partir de nociones similares. Consecuentemente, mientras que para Kamuanga una de las líneas discursivas más relevantes es la “explotación”, para Mwilambwe lo es la “opresión”.

Con este panorama, citar a ambos artistas y hablar de su obra resulta revelador. Entrevistado por Helen M. Hintjens en 2014, con motivo de su investigación acerca del significado de la descolonización en el arte contemporáneo, Mwilambwe señaló que su arte se desarrolla a partir de una postura en la que “[...] Mi visión creativa es *despertar la conciencia a través de mi arte*, a través de la sutil descomposición de las partes del cuerpo en composiciones recombinadas, ensamblajes y actos de unión, velo y revelo al mismo tiempo” (Mwilambwe en Hintjens 2014, 38) [énfasis añadido].

Por su parte, como ya se ha referido anteriormente, Kamuanga ha dicho que su trabajo, y en específico los modelos que se aprecian en los cuadros de *Fragile Responsibility*, “se refieren a la explotación violenta en la República Democrática del Congo. Esto ilustra *mi intento de asumir la responsabilidad personal (creando conciencia, despertando a otros)*” (Kamuanga en Johanson 2018) [énfasis añadido]. Es notoria la similitud entre ambos posicionamientos; por esta razón, es factible afirmar que la influencia de Mwilambwe en Kamuanga es palpable y determinante porque permite, nuevamente, vincular a Eddy con su contexto local antes que con el inglés; al mismo tiempo, abordar esa relación propicia la identificación de las primeras pistas acerca de la perspectiva desde la cual Kamuanga enuncia sus lecturas de la sociedad congoleña. En las siguientes líneas se profundizará aún más en las particularidades de la *Master Art* de KAS, a la que asistió el pintor congolés en 2013.

Este evento organizado por KAS consiste en una residencia artística de aproximadamente un mes. Su objetivo se centra en “conseguir que los participantes se profesionalicen, que piensen en las creaciones contemporáneas y *se adapten, para ser más*

competitivos en el mercado del arte” (KAS, sin fecha y sin autor) [énfasis añadido]. La edición de 2013, en la que participó Kamuanga, fue dirigida y nutrida con la participación de tres artistas: Romeo Góngora (Canadá, 1974), Pathy Tshindele (RDC, 1976) y el propio Vitshois Mwilambwe Bondo. El evento contó también con la asistencia de Charles Tumba Kekwo, crítico de arte congolés, quien en su momento fuera Presidente de la sección congoleña de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA) y Jefe de Obras en la ABA.

Con esta información se identifican las diferentes influencias que impactaron en el trabajo de Kamuanga. Por un lado, Góngora es un artista canadiense-guatemalteco que se considera a sí mismo como un investigador más enfocado en los procesos que en el objeto de arte y que, consecuentemente, ha encauzado sus prácticas artísticas a través de un involucramiento directo y cercano con las comunidades que participan en la composición de la obra (Góngora sin fecha). Él influyó al pintor congolés en cuanto a la inspiración artística que resulta de la interacción con diferentes grupos sociales, lo cual se revela, por ejemplo, en las investigaciones de campo que llevara a cabo Kamuanga en la región Mbutu Kinyati, en la provincia de Congo Central, como parte del desarrollo de *Fragile Responsibility*.

Por su parte, Pathy Tshindele influyó a Kamuanga a partir de su visión centrada en los “problemas sociales del presente”, concretamente aquellos que se desarrollan y se cuestionan en Kinshasa. Así, mientras el primero refiere que su obra se inspira en el espacio urbano de la metrópolis congoleña y que tal inspiración lo lleva a cuestionar la riqueza, la política, la violencia y la cultura de su país (Biennale de Lubumbashi, 2019), el segundo habla de la capital como un entorno “siempre contradictorio, frágil pero brutal, que es lo que trato de plasmar en mi pintura [...] *Me inspira ver mundos diferentes que se unen; gente viviendo en caos pero de fiesta*” (Kamuanga en Jaggi 2018) [énfasis añadido]. En este punto

se entreve que parte de las preocupaciones sociales del joven pintor tienen una vinculación con aquellas que son centrales para Tshindele, y que cada uno las explora desde diferentes líneas.

En la presente se argumenta que quien podría haber contribuido al potencial comercial de Kamuanga en el mercado occidental fue su compatriota Mwilambwe Bondo. El *workshop* al que asistió Kamuanga, además de caracterizarse por el desarrollo de diversos debates al respecto del estado del arte contemporáneo, se destacó por los intercambios entre artistas invitados y estudiantes; en este espacio destacó la discusión en cuanto a cómo armar un portafolio, una exposición o un expediente de residencia (Master Art sin fecha, 2). Además, si se toma en consideración que estos documentos fungen como el primer contacto entre artistas africanos y las diferentes instituciones y espacios que conforman el complejo artístico occidental, se puede advertir que su relevancia obedece a que materializan un punto de referencia para identificar una óptica específica: “cómo ser aceptado” por estos centros occidentales en términos de reacción crítica y ventas.

Como puede apreciarse, es posible rastrear múltiples influencias en la concepción, desarrollo y enunciación de Kamuanga como artista a partir de esta experiencia formativa. Todas las influencias trabajan desde su contexto local y con múltiples grados de injerencia. Para concluir este capítulo, se desarrollará ahora una reflexión final al respecto de la sugerencia de entender a Kamuanga como un pintor *in-between*.

Determinar el carácter contemporáneo de una obra de arte hecha por un africano, o de su diáspora, a partir de su grado de “hibridación” no considera, en primer lugar, los continuos procesos de transformación en la producción artística local, mismos que existieron y se manifestaron independientemente de la presencia europea. En segundo lugar, se deja de lado que, desde el momento mismo en el que se instauraron los *ateliers* dirigidos por

“mecenas” extranjeros, la expresión artística local invariablemente se adaptó y continuó con sus reconfiguraciones internas. Por lo tanto, es de suma importancia enfatizar que las categorías que pretenden delimitar los diferentes tipos de producción artística provenientes del continente, a partir de categorías artificiales, son arbitrarias y evidentemente planteadas, además de que no consideran las condiciones sociohistóricas particulares de cada uno de los países del continente. De esto se deriva, entonces, la crítica a la preocupación occidental por definir e interactuar con artistas africanos contemporáneos con una óptica centrada en la hibridación o la transculturación. Este planteamiento es continuamente enfatizado por el hecho de que los artistas cuentan con una formación caracterizada por la enseñanza de una historia del arte, unas técnicas y unos materiales predominantemente occidentales, como fue el caso de Kamuanga.

Dicho lo anterior, cuando se aborda el carácter *in-between* de la producción artística de Kamuanga, el cual tiene raíces en su educación, lo que se busca es recalcar que su creatividad, subjetividad y forma de trabajo, caracterizadas siempre por la confluencia de múltiples experiencias formativas. Con ello, se persigue rescatar la riqueza y complejidad de su obra, más allá de aproximarse a ésta como el resultado, únicamente, de lo aprendido en la ABA o en las calles de Kinshasa. Es evidente que la crítica occidental, al regir sus criterios de clasificación por los tipos de educación que recibieron los artistas, sigue dejando de lado, como lo ha señalado Sidney Littlefield Kasfir (2020), que los artistas “educados”, ya sea en un atelier o en una universidad, y los “no educados” o autodidactas, se encuentran inmersos en una experiencia colectiva que, si bien es experimentada desde diferentes posiciones, no deja de contar con una evidente y arraigada vinculación con la historia local (Kasfir 2020, 79).

De esta manera, el deseo de afirmar que Kamuanga es un pintor *in-between* es plantear aproximaciones críticas desde puntos de partida distintos a la corriente propia de la crítica occidental. Con ello se podrá enfatizar en la revinculación de artistas africanos contemporáneos con sus contextos de origen.

Enseguida, el segundo capítulo de la presente se dará a la tarea de contrastar los argumentos y reflexiones de esta primera aproximación con las tensiones propias de la ubicación de los artistas africanos en el contexto global. Aparte, se verá cómo su experiencia propicia lo que el crítico de arte nigeriano Olu Oguibe reconoce como la “condición del artista poscolonial”. Como resultado de tal ejercicio, se sugerirá una alternativa para dialogar con las pinturas de *Fragile Responsibility*: entenderlas como “actos de pensamiento” y “metáforas visuales”.

Capítulo 2

La condición del “artista poscolonial” y la pintura como metáfora visual: una propuesta teórica para dialogar con las obras de *Fragile Responsibility*

El capítulo anterior permitió situar a Kamuanga como un artista congolés cuya producción plástica es el resultado de la confluencia de diferentes corrientes y panoramas visuales propios de la RDC, es decir, un pintor *in-between*. De esta forma, se le ubicó en su contexto artístico local y, a partir de ello, se determinaron las coordenadas que impactan en su formación y que propician una forma de expresión particular. Tal ejercicio fue de utilidad para conocer desde dónde se sitúa el pintor al momento de desplegar su perspectiva y se trató de un punto de inflexión para poder interactuar más apropiadamente con las imágenes de *Fragile Responsibility*.

Ahora, el segundo capítulo tiene por objetivo llevar a cabo un ejercicio similar. No obstante, en esta ocasión se hará en un ámbito artístico internacional, concretamente en el mercado londinense, nodo en el que se ha desarrollado mayormente su carrera artística. Este hecho es sugerido por el propio del trabajo del pintor: si se toma en consideración que la presente se enfoca en establecer un diálogo con la serie mencionada, misma que tuvo lugar bajo el patrocinio de la October Gallery, es de fundamental importancia entender el contexto en el que *Fragile Responsibility* se desarrolló. Igualmente imprescindible es conocer la forma en la que Kamuanga se inserta en su obra, a fin de que tal aproximación permita entrever “la otra cara de la moneda”, es decir, aquellas otras condiciones y contextos que influyen en su producción. En esta medida, se podrá desarrollar una aproximación puntual a los significados ocultos de sus cuadros, sobre todo en el tercer capítulo.

La presente sección se estructurará en dos partes. En la primera, se delimitará la “condición del artista poscolonial”, término propuesto por el crítico de arte nigeriano Olu Oguibe que hace referencia a la forma en la que los artistas originarios del continente están obligados a producir obras que evidencien, claramente, sus orígenes y su cultura, y puedan generar una diferenciación con el occidente. Hay que advertir que tales signos de procedencia

son inventados y que no son requeridos en la producción de artistas euroamericanos (Oguibe 2004, 20): ellos no deben proporcionar un marco de referencia para dialogar con las tensiones. Se sugiere, pues, un análisis que sea consciente de esa diferenciación y propositivo para que no repita tales tensiones.

En segundo lugar, se planteará una alternativa de diálogo con las obras de *Fragile Responsibility* para resarcir las áreas de oportunidad identificadas en la primera sección. De esta forma, se explicará por qué se define las pinturas de esta serie como “actos de pensamiento”, de acuerdo con lo propuesto por Ernst van Alphen (2006), y como “metáforas visuales” (Carroll 1994; El Refaie 2003). La adopción de estos dos conceptos desemboca en una propuesta que reconoce las diferentes asimetrías y tensiones que se ven involucradas en la introducción del trabajo de Kamuanga en la escena londinense; sin embargo, no supedita el análisis de la producción del artista a tales problemáticas: por el contrario, propicia una aproximación a las obras desde otra perspectiva.

Así, tales reflexiones permitirán concebir el arte de Kamuanga ya no desde lo local, como se hizo en el primer capítulo, sino desde las demandas externas y propias de los circuitos de arte occidentales: casas de subasta, galerías, museos, crítica especializada y la propia academia. Al mismo tiempo, se propone una alternativa para desarrollar un trabajo de análisis que no reproduzca narrativas similares. El tomar en consideración las redes, la circulación y los actores involucrados, así como sus interconexiones, es fundamental no sólo para comprender la obra, sino también las exposiciones que las hacen manifiestas. Sólo así se podrá acceder a los nuevos significados que adquieren las obras de arte al ser contextualizadas en tales ámbitos (Vincent 2016, 470).

3.4 La “condición del artista poscolonial”: la producción de otredades en la escena artística occidental

El crítico nigeriano Olu Oguibe se refiere a la “condición del artista poscolonial” como la exigencia que se hace a los artistas no occidentales de cumplir con un requisito específico. En caso de cumplir con ella, se permitirá su acceso a los círculos artísticos occidentales para que su arte funja como un recordatorio de que éste “no es uno de nosotros”. En otras palabras, la producción artística no occidental debe poner de manifiesto un conjunto de narrativas, símbolos e historias que den cuenta de orígenes culturales *distintos* a los euroamericanos (Oguibe 2004, 19-20).

Podría afirmarse que lo anterior no es una controversia si se considera, por ejemplo, lo que el filósofo congolés Valentin Yves Mudimbe (1994) ha señalado al respecto de la producción artística del continente africano: él considera que “habla, a quienes realmente pueden comprender, de la continuidad de una tradición y sus sucesivas transformaciones” (Mudimbe 1994, 68). Tal óptica, además, hace eco de lo que previamente se señaló en el primer capítulo, en relación con el arte popular congolés como un proceso de comunicación (Szombati-Fabian y Fabian 1976, 4). En cambio, lo controversial de tal aseveración radica en que el origen que se exige no puede ser cualquiera: se requiere de una procedencia específica, es decir, una que haga eco de la ideación del propio Occidente en contraste con el continente africano. La producción, pues, debe estar basada en una serie de mitos prefabricados y resultantes de los prejuicios asumidos por Occidente (Oguibe 2004, 20).

Por lo tanto, se exige al artista no occidental que, a través de su obra, materialice un conjunto de ideas, prejuicios, mitos y símbolos por medio de los cuales se constituya y perpetúe una idea de África, según parámetros ajenos. Así, Occidente, por mediación de las instituciones que rigen el mundo del arte, demanda tal continuidad a cambio del ingreso al

“centro” desde la “periferia”. Para demostrarlo, basta hacer referencia a la experiencia del propio Kamuanga y a su introducción al mercado de arte londinense.

El pintor congolés vio beneficiada su incorporación a la escena artística de Reino Unido gracias a la intervención de la October Gallery, galería que organizó su primera exposición individual fuera del continente africano y que, hasta la fecha, funge como su representante. Esta institución, cuyos orígenes se remontan a 1979, consolidó la exhibición y promoción de una forma de arte *transvanguarda* o de “vanguardia transcultural”; lo describió como “lo mejor en arte contemporáneo de todo el planeta, [que] además [mantiene] un foco cultural en el centro de Londres” (October Gallery).

Para detallar, al *transvanguarda* se le considera como un movimiento fundamentado en la idea de que la “verdadera vanguardia” resulta de la interconexión de la “vanguardia intercultural” (Abrams 2019). Lo anterior ha sido interpretado como el despliegue de la búsqueda de una estética híbrida y ha propiciado que esta galería cuente con un portafolio de creativos que “representen su cultura” de una manera accesible para aquellos que están fuera de ésta, lo cual ha sido interpretado como la tendencia de la October Gallery por presentar arte de artistas que “trabajan dentro de la experiencia cultural de (un) otro” (Binder 2009, 96).

Si retomamos la entrevista que dirigió uno de los miembros fundadores de la galería referida, el crítico de arte inglés Gerard Houghton, a Kamuanga con motivo de la inauguración de la serie *Fragile Responsibility* en 2018, se observa su insistencia en el carácter híbrido de su obra, por encima de las palabras del propio pintor. En la conversación, el crítico señaló que en las obras de Kamuanga percibía un “eco clásico o neoclásico”, resultado de su formación en la Academia de Bellas Artes de Kinshasa.

Ante esta afirmación, el pintor congolés admitió haber estado expuesto a muestras de esta forma de arte; no obstante, también señaló que las poses de los modelos retratados en su obra respondían más bien a las escenas de la vida cotidiana en la capital congoleña que él mismo observaba cotidianamente. Esta declaración además es relevante si se ve a la luz de la información presentada en el primer capítulo. No obstante, Houghton, no satisfecho con la respuesta, insistió en el carácter híbrido de su trabajo —condición que es consecuencia evidentemente de los intercambios entre Europa y África, situando a la primera como el eje medular de tal intercambio— y refirió, con tono inquisitivo y un tanto irónico, lo que Kamuanga señala que es resultado *sólo* de una “sensibilidad” a los escenarios cotidianos. Al mismo tiempo, cuando hizo un despliegue de su posición privilegiada, el artista aludió a una forma compositiva de una obra de una serie anterior: “*para mí*, parece completamente ‘clásico’”. En consecuencia, Kamuanga, al indicar su gusto por la vida y obra de Leonardo da Vinci, cede y respalda la narrativa de hibridación que se le ha impuesto.

El ejemplo que se recuperó en el párrafo anterior demuestra la viabilidad de establecer una trayectoria constante de los mecanismos de otredad que imperan en el mundo del arte. Primero, se observa la postura de Occidente, en términos artísticos, sobre las obras de arte no occidentales: éstas conforman ese *otro* cuyos orígenes culturales son *distintos e inferiores* a su propia sensibilidad artística. Posteriormente, el engranaje propio de los circuitos de arte occidentales se pone en marcha al determinar una serie de condicionantes para aceptar o denegar el acceso a dicho *centro* —este centro adquiere tales connotaciones derivado del déficit en la creación y mantenimiento de circuitos artísticos locales en África; dicha carencia es, por cierto, el resultado de la combinación de múltiples factores económicos y políticos (Vincent 2016, 466)—, según la valoración de estas obras, tanto en términos económicos como estéticos. Así, los circuitos del arte determinan, por consiguiente, el éxito o fracaso en

esta arena de cualquier artista no occidental. Finalmente, el mecanismo de otredad hace despliegue de las asimetrías y tensiones previas, pues demuestra su poder al negar a los artistas la defensa de sus obras, tal como se evidenció en el caso de Kamuanga.

A la compleja ecuación que se ha descrito se suma lo que el propio Oguibe refiere sobre estas tensiones: la tendencia de algunos creativos no occidentales de “jugar al *otro*”, es decir, la ideación de una serie de estrategias, basadas en la elección de temas y lenguajes, que hagan de su trabajo un elemento de interés para Occidente, bajo los términos previamente referidos. Como resultado, las carreras profesionales de estos artistas se ven beneficiadas de esta táctica (Oguibe 2004, 21). La adopción de tal actitud puede ser riesgosa, no sólo por las implicaciones éticas de tal práctica que refuerzan y perpetúan una narrativa, sino porque la producción de arte desde la otredad puede ser el resultado de una asimilación inconsciente (sin el conocimiento de que ésta ha sido asumida).

Al sopesar lo anterior, cabe preguntarse: ¿el éxito comercial de Kamuanga se puede interpretar como un “jugar al otro”, en el marco del mercado artístico londinense? Pregunta difícil, sin duda. Antes de sugerir una respuesta, cabe hacer una aclaración relevante: el escenario previamente señalado presenta una problemática sensible, ya que sugiere un panorama dicotómico basado en la relación dominado-dominante. Esta dualidad, al percibir a los artistas de la región y su diáspora como *invariablemente* condicionados por tales exigencias, de una u otra forma afirmarían la asimetría, dado que se reiteraría su condición de otredad al supeditarlos *únicamente* a su relación con Occidente.

En este punto es valioso rescatar las palabras del filósofo anglo-ghanés Kwame Anthony Appiah (1999) para destacar un matiz relevante. Según Appiah, al hacer una crítica a la producción literaria poscolonial, “[...] *hay quienes no se verán a sí mismos como Otros.* [...] La producción cultural contemporánea de muchas sociedades africanas, y las muchas

tradiciones cuyas evidencias permanecen tan vigorosamente, *es un antídoto a la visión oscura del novelista poscolonial*” (Appiah 1999, 71) [énfasis añadido]. Aún más, esta aproximación propicia un importante matiz en lo argumentado previamente: por supuesto que es valioso conocer las tensiones y asimetrías imperantes, pues tal ejercicio delimita un contexto específico, el cual no se niega; no obstante, el panorama debe tener en consideración que la “condición del artista poscolonial” puede ser asumida o no por los artistas africanos dado que, según lo planteado por Appiah, efectivamente éstos tienen una capacidad de injerencia que no necesariamente está supeditada a tales tensiones. El propio Oguibe lo sugiere también: “contrarrestar perpetuamente un centro es reconocerlo” (Oguibe 2004, 4).

Por consiguiente, es necesario replantear la pregunta y matizarla: en vista de las circunstancias indicadas, ¿Kamuanga se identifica a sí mismo como un *otro* y, en consecuencia, tal conciencia lo lleva a desarrollar, o no, una serie de tácticas acordes a esta visión? O, en otro sentido, cuando el artista lleva a cabo sus lecturas de las “condiciones y contradicciones” propias de la sociedad congoleña, ¿tal interpretación está basada en la percepción de sus connacionales como *otros*?

La formulación y respuesta a todas las interrogantes será valiosa porque implicarán un punto de inflexión en la hipótesis de esta investigación: en vista de que se afirma que estas obras permitirán entender, desde la óptica del artista, el fenómeno de la “explotación” expresada en la perpetuación de la esclavitud del pueblo congolés en diferentes periodos históricos y bajo diversas expresiones, ¿acaso con esta hipótesis se está cometiendo el error de supeditar el análisis de sus cuadros al *origen congolés* de Kamuanga? Es otras palabras, dada la procedencia del pintor, ¿se asume que tales pinturas fungen como afirmaciones *inequívocas* y, por lo tanto, se ha dejado de lado la subjetividad del artista? El cuestionar la hipótesis de esta investigación a partir del entendimiento de la “condición del artista

poscolonial” evita que se caiga en errores similares y, por lo tanto, al interactuar con estas pinturas se enfatiza la necesidad de no perder de vista que las afirmaciones formuladas en éstas, más que como *hechos*, deben ser entendidas como *opiniones* susceptibles de ser criticables.

Más allá de catalogar a Kamuanga como un artista que “juega” en uno u otro “bando”, lo expuesto hasta ahora sugiere que efectivamente podría haber lecturas sesgadas del artista al respecto de su sociedad: éstas podrían ser el resultado de una adaptación o bien una estrategia frente a los requerimientos del mercado artístico. Se argumenta que dicha perspectiva pudo haber sido gestada durante su formación en la *Master Art*, organizada por KAS, y posteriormente pudo verse reforzada bajo el patrocinio de la October Gallery. Para demostrarlo, el tercer capítulo se abocará a retomar tres referentes históricos aludidos por el pintor congolés en la serie *Fragile Responsibility*: el uso de piezas de cerámica como monedas de cambio durante la trata de esclavos entre los siglos XVI y XVIII; las connotaciones simbólicas de la imposición de fábricas textiles y plantaciones algodoneras coloniales; y las implicaciones de la explotación mineral del coltán en el siglo XXI. Con el análisis de esos elementos se dará cuenta no sólo del desarrollo de los mismos, sino que se verá desde qué perspectiva el pintor los retoma. Además, se propondrá la identificación de formas de agencia que efectivamente tuvieron lugar en los mismos, a fin de problematizar la percepción de una explotación perpetua.

Hasta este momento, es posible delimitar más las múltiples en las que Kamauanga se ve inmerso. Sin embargo, el conocimiento de estas problemáticas no debería ser el eje a través del cual se dialogue con las pinturas de *Fragile Responsibility*, dado que las tensiones no implican que su arte esté supeditado *únicamente* a lo que dicta dicho mercado. Como lo ha referido Kasfir (2021), los artistas africanos que tuvieron una educación “formal”

se encuentran en una encrucijada entre el romantizar la profesión —y, por ende, rechazar la producción artística con fines de lucro— y ser plenamente conscientes de que el reconocimiento de la crítica, en gran medida, está íntimamente involucrado con las connotaciones simbólicas de la venta de obra en subastas especializadas (p. 54).

Dado que la presente tesis no busca restar importancia a lo delicado de esta problemática, se opta por invitar al lector a cambiar los paradigmas a través de los cuales se dialoga con obras de la región. Así, además de visibilizar la condición del artista poscolonial a la que está sujeto el propio Kamuanga, y en los términos propuestos por Oguibe, cabe preguntarse hasta qué punto los investigadores, críticos, curadores, concedores y corredores de subastas de arte están sugiriendo alternativas a tales tensiones y lecturas. Por consiguiente, en la presente se plantea que, para efectos de llevar una lectura *verdaderamente* crítica de las obras de *Fragile Responsibility*, es necesario evidenciar las contradicciones en la obra de Kamuanga, pero también sugerir sus aciertos y potencialidades.

En este orden de ideas, lo mejor será dialogar con las pinturas de *Fragile Responsibility* desde su entendimiento como “actos de pensamiento” y, por extensión, como “metáforas visuales”: ello propiciará un diálogo consciente de lo hasta ahora expuesto, pero no supeditado a ello.

2.2 Las pinturas de Kamuanga como actos de pensamiento: otro punto de partida para dialogar con las obras de Fragile Responsibility

El académico holandés Ernst van Alphen (2006) señala que la imagen, particularmente la pintura, es un “acto de pensamiento”. Al ser el artista un ser pensante, la imagen comparte tal cualidad, es decir que tiene una fuerza intelectual propia; de ahí deriva la necesidad de evitar su interpretación como una manifestación pasiva de una cultura o de un periodo

histórico y, por el contrario, se invita a entenderla como un agente activo cuya incidencia es el resultado de dicha fuerza intelectual sobre el observante (p. 85-87).

A este respecto, la delimitación del argumento anterior aún parece difusa. ¿Se pretende afirmar que un objeto inanimado tiene capacidades que le son ajenas? Cuando se dice que la imagen “piensa”, la aseveración se sustenta en la diferenciación que existe entre una imagen material (*picture*) y una imagen en términos conceptuales (*imagen*), es decir, “aquello que trasciende los medios” (Mitchell 2019, 27). Por lo tanto, en lo que a las pinturas de Kamuanga se refiere, la acepción “acto de pensamiento” plantea que estas obras tienen un origen en las preocupaciones del artista. Al mismo tiempo, las pinturas cuentan con un grado de autonomía, ya que invitan al espectador a “pensar” con ellas y despliegan una serie de reflexiones independientemente de su creador. Esta idea está en sintonía con la percepción del propio artista sobre su obra. Al respecto, Kamuanga ha señalado que para él

hay una especie de vida en las pinturas; cuando las veo en los museos, veo una vida después de la firma del artista. Las pinturas se transforman con el tiempo. En veinte años, miraré mis trabajos y probablemente serán diferentes (Kamuanga en Johanson 2018).

Esta declaración constata que el joven pintor asume una postura similar en cuanto a la independencia de las imágenes: las entiende como entes dinámicos en constante transformación y, si bien es cierto que no enuncia la teoría de Mitchell (2019) en los mismos términos, sus palabras le dan continuidad al argumento. Para demostrarlo, la presente argumenta que el carácter pensante de estas obras es palpable e identificable cuando son entendidas como “metáforas visuales” (Carroll 1994). En consecuencia, se procederá a

determinar las características de tal figura retórica y la manera en la que sus particularidades son observables en los cuadros de *Fragile Responsibility*.

En términos generales, se puede decir que una metáfora visual cuenta con una serie de especificidades que permiten definirla e identificarla, y que éstas se desenvuelven en un diálogo entre el creador de imágenes, la imagen y el espectador que las aprecia. Las metáforas visuales se agrupan de la siguiente manera: 1) la vinculación de al menos dos elementos físicamente incompatibles, para componer una figura unificada; 2) la figura es presentada como imposible, debido a la naturaleza dispar de los elementos que la conforman; y 3) la imagen es formulada como una invitación del creador de imágenes para que el espectador considere las categorías de los componentes dispares de la figura unificada a partir de su relación (p. 214-215).

Una vez enunciadas las características de las metáforas visuales, se analizará el carácter metafórico de *Fragile Responsibility*. Tomemos la primera peculiaridad: la vinculación de elementos físicamente incompatibles. Al describir estos cuadros, se señala que en ellos se aprecian escenas protagonizadas por modelos anónimos: mujeres, hombres, niñas y jóvenes. En dichos individuos destaca la coexistencia de dos componentes irreconciliables: organismos biológicos y piezas digitales. De igual forma, su presencia en la pintura se traduce en la consolidación de otro elemento unitario: los sujetos representados le dan forma a una narración, a una escena y, por lo tanto, deben ser considerados ya no como meros cuerpos, sino como personajes que están inmersos en una trama. A su vez, la trama se hace enfáticamente presente a través de las conexiones que se han establecido con los elementos visuales que cohabitan en la composición.

Ahora bien, en relación con el segundo punto, es indiscutible la naturaleza opuesta del cuerpo humano y los circuitos digitales de un dispositivo inanimado. Es evidente, pues,

que la existencia de personas de este tipo es imposible. No obstante, los actores no son planteados por el artista como seres fantásticos, es decir, no están situados en una narrativa en la que su carácter irrealizable pasa a segundo plano: por el contrario, son enunciados como personas comunes y corrientes.

Finalmente, tal figura unitaria —las personas que conforman las escenas de los cuadros— invita a aquellos que interactúan con la obra a ahondar en estos elementos contrarios, ya sea con base en sus connotaciones materiales o en el orden en el que se inscriben. Así, el observador lleva a cabo procesos reflexivos iniciales acerca del cuerpo humano y la tecnología; en pocas palabras, reflexiona sobre la contraposición entre el carácter orgánico, vivo o biológico de uno, frente a lo inorgánico, inanimado y funcional de lo otro. Además, por medio de niveles de lectura más complejos, las imágenes instan a pensar sobre la identidad que encarnan estos sujetos —¿son personas “negras”, congoleñas, africanas?—, mientras que los microchips, por su parte, exhortan a indagar en su procedencia —¿se trata de componentes de computadoras o *smartphones*? En este punto, la reflexión más importante aparece: si refieren a elementos profundamente desvinculados entre sí, ¿de qué forma y por qué razones se vinculan?

A continuación se reproducirán fragmentos específicos que permitan dar cuenta de las reflexiones señaladas en el párrafo anterior. La primera de las imágenes es *Fragile 1*, uno de los cuadros de la serie.

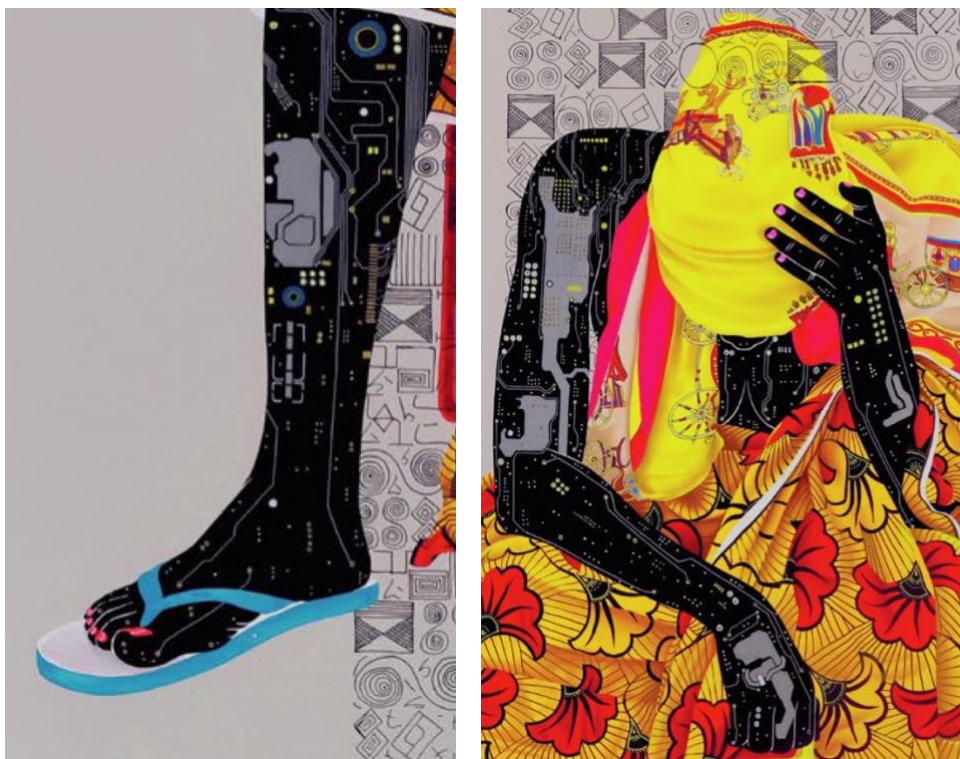


Como se observa, estamos frente a lo que parece ser una escena cotidiana, tanto por las mesas, que bien podrían ser parte del decorado del interior de una casa, como por la postura ensimismada de la protagonista del cuadro. Centrémonos en la figura.



Evidentemente se trata de un cuerpo humano: podemos distinguir partes específicas que, aunque el todo está mayormente cubierto, permiten identificarlo como un cuerpo y no como otra figura. Aparecen manos y pies que indican la posición sentada de una persona que se

toca la cabeza, con una postura pensativa o apesadumbrada. Ahora bien, tal cuerpo humano, podría argumentarse, es percibido sin dificultad y de forma independiente a los circuitos; no obstante, si se presta atención al detalle, se entrevé que, ante la carencia de un trabajo con las sombras, este cuerpo perdería en cierta medida su definición y carácter si los circuitos no estuvieran presentes. A continuación, una muestra más detallada del volumen y textura permitirá identificar su presencia con más facilidad.



De no ser por los circuitos, algunos aspectos no podrían ser identificables, como sucede con los dedos de los pies o de las manos, la nariz de la modelo o la marca de sus senos. Ahora bien, como se señaló con anterioridad, es necesario no supeditar la apreciación de estos modelos, pues al ser meros cuerpos, sus posturas y ubicación en los cuadros los convierten en personajes que despliegan un carácter y una narrativa. Basta entonces reproducir las pinturas restantes y formular algunas preguntas: ¿qué comunican estas posturas: sufrimiento,

cansancio o aflicción?, ¿qué roles adopta cada una?, ¿cuáles son sus relaciones?, o ¿por qué nunca ven directamente al espectador?





Mientras que lo descrito hasta ahora supone un punto de partida para entablar una serie de diálogos con las pinturas, es necesario apuntar una restricción que no permite apreciar la

totalidad del cuadro como una metáfora visual: la definición de “metáfora visual” limita los vínculos entre referentes opuestos a la necesidad de que tal interconexión forme una figura unitaria; en síntesis: dado que los otros objetos que se representan en el cuadro no están integrados a los cuerpos de una manera en que éstos sean percibidos como un aglomerado, podría argumentarse que, contrario a lo sugerido, las obras de Kamuanga no son metáforas visuales.

Para defender su dimensión metafórica, afirmamos que una de las particularidades de mayor relevancia de las obras de esta serie es, justamente, la presencia de múltiples elementos que, si bien no son dispares en términos materiales o formales, sí lo son históricamente. Cada uno de ellos se aborda a continuación: 1) los personajes, ya sean sus configuraciones internas, sus posturas o su relación con el resto de los elementos de la obra, son percibidos como atemporales, ya que no es posible identificar si se trata de personas del pasado, del presente o del futuro; 2) las telas que los envuelven, en conjunto con los accesorios que visten (zapatos de plástico, sombreros, tirantes): unos pueden ser “contemporáneos” y otros “del pasado”; 3) los signos gráficos, los cuales pasan a formar parte del fondo y que en la presente imagen se identifican como “escritura gráfica kongo” (Martínez-Ruiz, 2012, p. 88), tienen su origen en el siglo XVI; 4) las piezas de cerámica, correspondientes a dos periodos distintos: porcelana china, comercializada por Portugal durante el siglo XVI, o *Toby Jugs* británicos que datan del siglo XVIII; 5) los objetos de un tiempo “contemporáneo” (cajas de plástico; bancos, mesas); y 6) artículos considerados precoloniales, es decir, los bancos de forma conoidal.

Como se observa, el conocimiento de la pertenencia a diferentes periodos históricos nos lleva a preguntarnos por el carácter disociado, y a la vez intrínseco, de estos artículos puestos en diálogo. Empero, aún no se cuenta con bases teórico-conceptuales que nos permitan apreciar sus conexiones y, por lo tanto, la totalidad de la obra. Esto se debe a que

la definición de “metáfora visual” previamente citada restringe los vínculos entre los referentes opuestos a la necesidad de conformar una figura unitaria; en otras palabras, determina tal aproximación únicamente por medio de aspectos formales. Lo anterior debe subrayarse porque, si bien es innegable que los personajes de las pinturas son entendidos como una metáfora visual, ¿qué sucede con el resto de los elementos que componen la imagen?, ¿de qué manera se vinculan entre sí, a pesar de que su conjunto no de paso a una forma concreta? Ciertamente puede aducirse que el cuadro es en sí mismo una unidad, pues constituye una *escena*, una forma de *narración*. Sin embargo, los artefactos restantes difícilmente se consideran como integrados, en términos de la definición anterior. Por ende, resulta preciso sugerir aproximaciones complementarias que permitan identificar las conexiones entre el resto de los elementos del cuadro y que, al mismo tiempo, den pauta para afirmar que éste se caracteriza por su carácter metafórico.

El argumento que acabamos de señalar se verá enriquecido gracias a la propuesta de Elisabeth El Refaie (2003), quien hace una acotación fundamental de la definición de “metáfora visual”. La autora afirma que no todos los “vehículos” o “temas” de las metáforas se despliegan de forma explícita: la gran mayoría revela su significado por medio de asociaciones implícitas, razón por la cual hacer uso del contexto es fundamental. En este orden de ideas, una imagen puede ser considerada como una metáfora visual en tanto que se origina un “pensamiento metafórico” ante su contemplación (p. 79-80).

Al hacer referencia a las dos perspectivas teóricas que hemos recuperado, se identifica a las pinturas de Kamuanga como metáforas visuales por tres razones. La primera es que son escenas constituidas a través de una serie de elementos visuales que evocan problemáticas sociohistóricas disímiles —sea esta disparidad el resultado de sus particularidades materiales, geográficas, temporales o de significado— y que, por lo tanto, sugieren la presencia de un

tema que únicamente será descubierto si se reflexiona acerca de sus interconexiones. La segunda, la necesidad de llevar a cabo un proceso cognitivo para acceder a tal información; dicho proceso, además, exige una aproximación al contexto en el que se desarrollan las imágenes; y, dado que hay una falta de conocimiento acerca de las historias de estos objetos, el significado de las obras contempladas escapa de nuestro entendimiento, a menos que se ahonde en ellos. La última razón es que las imágenes despliegan su grado de autonomía no sólo por la necesidad reflexionar con ellas para comprenderlas, sino porque tal ejercicio depende del observante, es decir, de sus referentes, conocimientos y disposición.

Para situar la discusión que se lleva a cabo y se tome consideración la práctica y visión del propio Kamuanga, a continuación se demostrará que, si bien el pintor no hace referencia directa a la noción de la metáfora visual, la óptica con la que concibe su práctica artística confirma los postulados anteriores. En relación con su trabajo, el artista señala que “al tomar decisiones artísticas conscientes, mi objetivo es que mi arte sea un espacio en el que las personas puedan participar sin sentirse incómodas” (Kamuanga en Johanson 2018). esta declaración denota una intencionalidad que se inscribe en el terreno de la metáfora: si consideramos que existe un consenso que señala una tendencia en las metáforas a referir “lo desconocido, no resuelto o problemático en términos de algo más familiar y más fácil de imaginar” (Refaine 2003, p. 84), entonces la noción de un “espacio seguro” —descrita por el pintor para hablar de algo tan complejo como la explotación perpetua de la población congoleña a través de la esclavitud— es muestra de que sus pinturas, efectivamente, son metafóricas.

Hasta este momento se cuenta con sólidas bases acerca de los antecedentes artísticos de Kamuanga. También conocemos las tensiones existentes en la producción de *Fragile Responsibility* e igualmente se ha sugerido una alternativa para dialogar con las pinturas. En

vista de ello, es momento de proceder a una aproximación directa con los cuadros. Tal discusión se desarrollará a lo largo del tercer y último capítulo.

Capítulo 3

De la porcelana al microchip: la explotación del presente entendida a partir del pasado

El capítulo anterior desarrolló, además de una reflexión centrada en la condición del “artista poscolonial”, una propuesta teórica que identifica a las pinturas de Kamuanga, concretamente las de la serie *Fragile Responsibility*, como actos de pensamiento y como metáforas visuales. Se planteó igualmente un marco teórico para entablar un diálogo con las imágenes, el cual se llevará a cabo a lo largo de este último apartado.

El objetivo de esta sección se centra, pues, en aproximarse a las obras a partir de lo propuesto en los dos primeros apartados de esta investigación. A su vez, se tomarán en consideración las connotaciones sociohistóricas de los elementos materiales que Kamuanga reproduce en aquéllas. Por otro lado, al margen de introducir al lector en los significados de los elementos en las pinturas y, por ende, en su propuesta discursiva, aquí se permitirá criticar algunas de las ideas del pintor. Esta actividad será valiosa dado que, además de ser congruente con la propuesta planteada en el segundo capítulo sobre la “condición de artista poscolonial” —este planteamiento iba en contra de dar por inequívocas sus lecturas al supeditarlas a su origen como congolés, y más bien a favor de ser sensible a las múltiples tensiones que influyen en su producción artística—, sugerirá una serie de lecturas adicionales, las cuales parten de las obras y se desarrollan independientemente de las intenciones iniciales del artista. El valor de este ejercicio radica, pues, en que permite explorar a detalle su complejidad, a la vez que propicia la identificación de ópticas alternativas.

Para llevar a cabo lo anterior, el argumento se desarrollará con el análisis contextual de tres de los elementos más representativos de los cuadros, así como de sus interconexiones que son relevantes dada la cualidad metafórica de estas pinturas. Nos referimos, en primer lugar, a los *Toby Jugs*; posteriormente, a los textiles denominados como *pagnes*; y, finalmente, a los microchips de las pieles de los modelos. Cada uno de estos referentes

propiciará el abordaje, desde el punto de vista del artista, de diferentes expresiones de la explotación a las que está sujeto el pueblo congolés. Al mismo tiempo, el análisis permitirá entender las razones por las cuales Kamuanga se refiere a esta obra como el resultado de las “responsabilidades frágiles” de los líderes locales y extranjeros de diferentes periodos históricos de la RDC. De esta manera, se propone resolver las siguientes interrogantes: ¿a qué refiere el carácter “frágil” de tales responsabilidades?, ¿por qué la perpetuación de la explotación del pueblo congolés es enunciada como la consecuencia directa de esta responsabilidad endeble?, y, por último, ¿cómo los hallazgos y reflexiones sobre el pasado demuestran o rechazan la persistencia de este fenómeno en el presente?

Dicho lo anterior, se sugieren las siguientes aproximaciones: 1) las piezas de cerámica estarán situadas en los cambios de paradigma de la Revolución Industrial en el Reino Unido y en su empleo como moneda de cambio durante la trata de esclavos entre portugueses, británicos y habitantes del Reino Kongo, en los siglos XVI, XVII y XVIII, para referir a lo que Kamuanga ha señalado como el deseo de los líderes locales por hacerse del “poder del hombre blanco” a costa de la población; 2) la producción textil colonial será abordada como un tipo de industria que ilustra la perpetuación de la explotación, ya que critica la aparente interrupción de la esclavitud frente a la adopción del trabajo forzado y, a este respecto, se pondrá especial atención en el papel de los jefes locales en la supuesta concreción de esta implementación; y 3) por último, los circuitos en la piel de los modelos retratados se concebirán desde su vínculo con la extracción del coltán, específicamente en lo que corresponde a una revisión de los “costos ocultos” de diferentes reformas con las que líderes nacionales e internacionales buscaron garantizar la legalidad de tal práctica.

Una vez señalado lo anterior, se iniciará el análisis con los *Toby Jugs* y las piezas de porcelana, tomando en cuenta su cronología —son las piezas más antiguas en las pinturas—

y que son referentes que distinguen a *Fragile Responsibility* de trabajos previos: Kamuanga los incluyó en su producción artística por primera vez en esta serie.

3.1 Toby jugs: reflexiones de Kamuanga en torno a la transmisión del “poder occidental” a través de la cerámica

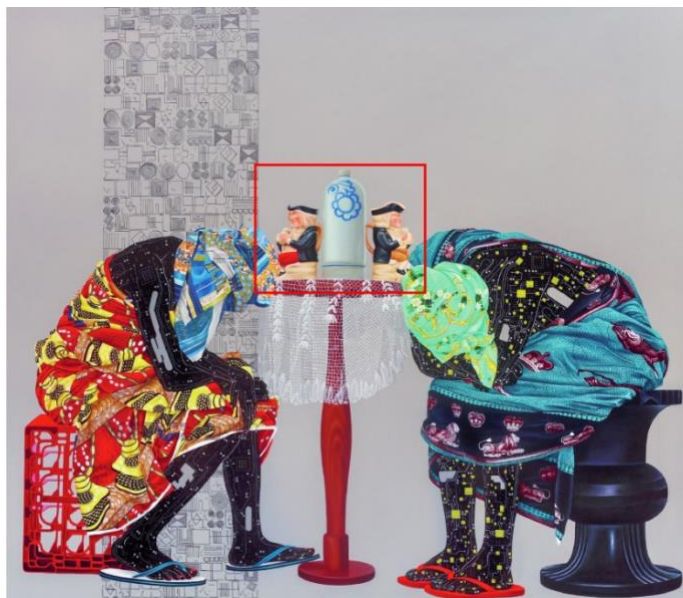
Como se refirió con anterioridad, *Fragile Responsibility* es una serie pictórica constituida por ocho cuadros, de los cuales sólo en cinco aparecen *Toby Jugs: Fragile 1, 3, 4, 5 y 7*. No obstante, estos objetos, junto con piezas de porcelana china, son fundamentales en la serie porque la distinguen de trabajos previos: su presencia evoca, por un lado, un sentido de la historia más largo y, por el otro, simbolizan para el artista la violencia humana contra otras personas (Kamuanga 2018, 9 y 10).

A manera de contexto, Kamuanga empezó a reflexionar sobre el simbolismo de la porcelana después de una serie de visitas a la región de Mbutu Kiniati, territorio Lukula, en la provincia de Kongo Central. Fue en este lugar donde el pintor encontró piezas antiguas sumamente valoradas por la comunidad porque las consideraban como permeadas por el “poder del hombre blanco” (Kamuanga 2018, 3). A partir de esa connotación, el artista congolés estableció vínculos entre el aura de prestigio de estos objetos y los artículos de porcelana que había en su propia casa; todos ellos son marcadores de clase en la RDC y su uso está reservado para visitas distinguidas (Kamuanga en Jaggi 2018).

Así, lo que se percibe en las pinturas de *Fragile Responsibility* son escenas cotidianas en las que los *Toby Jugs* y las piezas de porcelana se insertan en ambientes apesadumbrados, dadas las expresiones de los protagonistas de los cuadros, como se aprecia a continuación:







¿Acaso estas piezas tienen una influencia en las actitudes de los protagonistas de estas escenas? ¿Por qué la porcelana simbolizaría el “poder del hombre blanco” o tendría relación con la violencia humana contra otras personas? La importancia de los *Toby Jugs* como de las piezas de porcelana china radica en que, más allá de su dimensión utilitaria o decorativa, estos artefactos tienen una carga simbólica importante: se convirtieron en moneda de cambio durante la trata de esclavos que tuvo lugar en la zona, entre los siglos XV y XVIII. Desde luego, Kamuanga ha retomado el hecho para enfatizar que estos objetos tienen la capacidad de “...centrar la atención en las responsabilidades históricas de los poderosos reyes y jefes —tanto blancos como negros— de todo ese periodo, aquellos que fueron decisivos en la trata de hombres y mujeres para sus propios fines egoístas” (Kamuanga 2018, 10).

En este sentido, será necesario profundizar con mayor detenimiento en estas figuras para responder a los siguientes cuestionamientos: ¿por qué los *Toby Jugs* y la porcelana china adquirieron connotaciones vinculadas a la idea de un “poder del hombre blanco”? ¿por qué Kamuanga afirma que hay un vínculo entre estas piezas y las “responsabilidades históricas”

de los líderes locales y extranjeros?, y, derivado de estas reflexiones, ¿por qué el recuperar este fragmento de historia sentaría las bases para referir a la perpetuación de la explotación de la población congoleña?

Ahora bien, es menester delimitar el vínculo entre los *Toby Jugs* y la porcelana china. Al respecto de la segunda, hay que señalar que fue uno de los bienes más codiciados en Europa desde el siglo XV: se ha calculado que comerciantes occidentales importaron, por lo menos, 70 millones de piezas de porcelana entre los siglos XVII y XVIII, las cuales, más allá de un fin utilitario, eran marcadores de clase entre aristócratas europeos que las exhibían en gabinetes (Finlay 1998, 142). Por su parte, los *Toby Jugs* son un tipo de taza o vasija que empezó a fabricarse en el siglo XVIII, alrededor de 1770, en Reino Unido, particularmente en Inglaterra.

¿Cómo se vinculan ambas piezas, cuyos orígenes y tiempos son tan disímiles? La conexión está en los términos simbólicos de su producción. Los *Toby Jugs* fueron uno de los primeros objetos de cerámica producidos en serie, en el marco de la Revolución Industrial en Gran Bretaña; por esta razón, destacan por su carga ideológica, dado que representan la “domesticación” de la porcelana en Europa. Según Elizabeth Kowaleski Wallace (2018), los *Toby Jugs* se insertan en un entorno que se caracterizó por el cambio de paradigma en la producción de cerámica: en un principio, la búsqueda de la fórmula para crear porcelana — el monopolio estaba en manos de China— se sustentaba en un fundamento “mágico” que se desarrolló en el espectro de la alquimia (Finlay 1998, 174). Tal búsqueda pasó a un plano “científico”, esto es, a la sistematización y teorización de esta labor (Kowaleski 2018, 23).

Si se toma en cuenta que la concepción teleológica de la civilización parte del progreso tecnológico como una de las bases para el establecimiento de temporalidades específicas, y que Occidente se enuncia como el pináculo de la civilización, los *Toby Jugs* se

convierten en piezas que ejemplifican esta narrativa porque materializan el dominio de una técnica de producción que anteriormente era desconocida. Además, la técnica se presume como perfeccionada, pues ha sido *racionalizada*. ¿Esta es una muestra del “poder del hombre blanco” en la mentalidad de los comerciantes esclavistas? Para responder a esta interrogante, es necesario ahondar en el valor de estas piezas como objetos de consumo y, por ende, como diferenciadores de clase.

Para alcanzar este objetivo, se procederá a localizar geográficamente la producción de los jarrones mencionados en la región de Staffordshire, Inglaterra. Esta zona, junto con Yorkshire, destacó por ser el punto nodal de la fabricación de *Toby Jugs* (Freeth 1896, 61). De igual manera, diversas fuentes han señalado a Ralph Wood padre como su posible creador (Falkner y Wood 1912, 9; Rackham 1924, 101; Price 1978, 64), en la segunda mitad del siglo XVIII. Tal ubicación espaciotemporal nos sitúa en un momento de la historia inglesa que se caracterizó por cambios sustanciales en las prácticas cotidianas y, por lo tanto, significa una aproximación inicial a la transformación sociocultural del momento.

Según Bernard Rackham (1924) la introducción del té y el café a finales del siglo XVIII propició un cambio de hábitos de bebida entre los ingleses. En un principio, la transformación tuvo lugar en las clases altas y posteriormente en el grueso de la población y poco a poco se hizo tangible en la producción de objetos de cerámica. Como estos utensilios, en especial los de porcelana, eran los más apropiados para la ingesta de líquidos calientes, frente a los utensilios de plata y vidrio, se hizo evidente la necesidad de perfeccionar sus técnicas de fabricación y así poder hacer frente a los altos costos de la importación de cerámica china a través de la Compañía Británica de las Indias Orientales (Rackham 1924, 83). Esta perspectiva se contrasta en la lectura histórica de Robert Finlay (1998), quien demuestra que la “fiebre de la porcelana” en Europa data de 1499 y que no fue hasta

principios del siglo XVIII que los comerciantes, en específico los ingleses, descubrieron métodos de fabricación (Finlay 1998, 143). De esta manera, la búsqueda del secreto de su producción tuvo que ver más con intereses económicos y políticos que con meros cambios de hábito.

La óptica de Rackham es valiosa porque señala que, aunque fue el deseo inglés de limitar su dependencia del monopolio chino el que incitó la búsqueda del “secreto de la porcelana” y el que generó una serie de cambios técnicos en la producción ceramista, durante todo el siglo XVIII tuvieron lugar alteraciones sociales que se vincularían a las formas de consumo y valoración de los objetos de cerámica. Por ejemplo, la ingesta de té y café, entendida en un inicio como una práctica de élite e íntimamente vinculada a los intercambios globales, se desarrolló paralelamente a, por ejemplo, la creación de áreas urbanas y la subsecuente variación de viviendas en donde la cerámica, además de tener un uso utilitario, pasó a formar parte de los objetos que serían exhibidos como identificadores de clase: estos artículos se convirtieron en un símbolo de estatus (Price 1978, 63).

Hasta aquí se aprecia que la idea del “poder del hombre blanco” en estas piezas, desde la óptica europea, se manifiesta en dos sentidos: por un lado, el que los *Toby Jugs* sean las primeras piezas de cerámica producidas en serie denota las connotaciones de la Revolución Industrial como un periodo en el que la racionalización de un proceso de producción —en este caso, la fabricación de porcelana— se erigió como un diferenciador entre la civilización occidental y el resto del mundo; por otro, las formas de socialización que caracterizaron a los dos tipos de piezas destacan la idea de un poder y estatus específicos. Por lo tanto, lo anterior permite dimensionar la importancia de estos productos en la cultura occidental y localizar temporalmente dichas connotaciones en el periodo en que tuvo lugar la trata de esclavos.

Al retomar las declaraciones de Kamuanga, quien se expresa desde su vivencia personal, el lector da cuenta de que los artículos de porcelana comparten una misma interpretación en la RDC. El pintor ha señalado que en su casa los objetos de porcelana son considerados como artículos de mucho valor y también que se les califica como marcadores de clase, de ahí que se reserven sólo para invitados especiales (Kamuanga en Kamuanga, material no publicado, 12 de mayo de 2018). Por lo tanto, como se apuntó anteriormente, las escenas representadas en estos cuadros son escenas de la vida cotidiana porque puede deducirse que los *Toby Jugs* y los artículos de porcelana han sido ubicadas en un espacio íntimo y familiar.

De esta forma, es posible establecer una primera relación entre estas piezas y otro elemento de los cuadros de *Fragile Responsibility*: la fragilidad. Si bien la porcelana es un objeto sumamente valioso, su cuantía no considera ni respeta ni es equiparable al valor de la vida de un ser humano: al contrario, expresa un valor inverso, dado que infravalora el sufrimiento y la humillación de los esclavos (Kamuanga en Kamuanga, material no publicado, 12 de mayo de 2018).

Hasta este punto queda clara la relación entre los *Toby Jugs* y la porcelana china con las connotaciones de un “poder del hombre blanco”, desde la perspectiva occidental. También ha sido esclarecido, en parte, el papel de estos elementos en la sociedad congoleña y la manera en la que tal lectura es incorporada en la narrativa de los cuadros. Sin embargo, aún es necesario profundizar con más atención en la idea de este poder y su conexión con la responsabilidad de líderes locales, según lo propuesto por el artista.

Recordemos que para Kamuanga los gobernantes congoleños manifestaron el carácter endeble de su responsabilidad con el pueblo congolés desde el primer momento en que aceptaron las piezas de porcelana a cambio de esclavos. En cierta medida, este hecho

histórico aludiría a que daban por cierto tal poder. Consecuentemente, ello demostraría su egoísmo y señalaría su falta de escrúpulos en beneficio propio. Sin embargo, al indagar más en el contexto histórico de las piezas se distingue otro matiz relevante.

Si bien es cierto que las vasijas de porcelana china, comercializadas por portugueses durante el siglo XVI, y los *Toby Jugs*, introducidos por comerciantes británicos en el siglo XVIII, efectivamente fungieron como monedas de cambio durante la trata de esclavos, el hecho de que tales intercambios económicos tuvieran lugar en tiempos distintos supone importantes diferencias en las formas de actuar de los líderes de cada tiempo. Se identifican, por ende, dos aspectos fundamentales: mientras que efectivamente el siglo XVIII se caracterizó por un alza en la trata de esclavos y la pérdida de control al respecto de quién era esclavizado y quien no, el siglo XVI y la primera mitad del XVII resaltaron por la protección explícita de los súbditos del Reino Kongo por parte de sus líderes. Fue justamente el debilitamiento del reino, y concretamente las disputas por el trono, lo que transformó e impactó negativamente en la captura de seres humanos en la zona para su posterior comercialización (Heywood 2009, 7). En ese sentido, se ha señalado que, si bien es cierto que los gobernantes del Reino Kongo estuvieron obligados a comercializar con esclavos porque ésa fue la moneda exigida por los europeos, durante todo el siglo XVI raros fueron los casos en los que los esclavos se volvían súbditos del reino: por el contrario, eran mayoritariamente los prisioneros de las guerras de expansión del reino los que recibían dicha categoría, y sólo aquellos que cometían crímenes graves eran condenados a la esclavitud.

La comprensión de los datos señalados es crucial y se sitúa en medio de un debate sobre el impacto de esta forma de comercio en la transformación sociopolítica de la región durante el periodo referido. Al respecto, John Thornton (1981) ha argumentado que al analizar los hechos es fundamental desmentir la percepción de los líderes africanos como

supeditados y corrompidos por una fuerza europea más consolidada, equipada y desarrollada. De hecho, según el investigador, la sociedad kongolesa y la portuguesa de este periodo eran similares en términos de desarrollo político, poder económico y configuración social, por lo que las ventajas tecnológicas en términos de transporte, desarrolladas por los portugueses, no deben ser señaladas como definitorias de las relaciones entre líderes de ambos reinos (Thonton 1981).

Como ya se señaló, cuando los *Toby Jugs* fueron empleados como moneda de cambio en la trata de esclavos, los intercambios tuvieron lugar en un clima de inestabilidad política. Las disputas por el trono propiciaron la pérdida del control necesario para garantizar la libertad de los súbditos del reino, por lo que, si bien los líderes de este periodo histórico atentaron contra su población, en favor de sus propios intereses, las afectaciones no derivaron de la aspiración y deseo del “poder blanco”, sino de la lucha por el poder local.

En consecuencia, este primer acercamiento histórico sugiere la necesidad de matizar las afirmaciones formuladas por Kamuanga acerca del papel de los líderes regionales. Éstos efectivamente permitieron y se beneficiaron de la comercialización de seres humanos, y miles de personas fueron privadas de su libertad y sometidas a la violencia del desplazamiento y trabajo forzados. No obstante, por lo menos durante el siglo XVI y parte del XVII estas víctimas no fueron aquéllos bajo el gobierno de los líderes a los cuales el pintor congolés señala como corruptos: si posteriormente éste no fue el caso, tal cambio debe ser entendido no como la transgresión de una sociedad local ante la presencia europea, sino como el resultado de las complejidades propias de la misma sociedad, la cual se encuentra siempre en constante cambio y transformación. Adicionalmente, que Kamuanga determine tan tajantemente la fragilidad de esta responsabilidad daría paso a señalar una especie de

inferioridad y subordinación inminentes que resultan de una condición de desventaja, o que, en cierto sentido, validaría la percepción de los comerciantes europeos como “superiores”.

En síntesis, cuando se aprecia la presencia de los *Toby Jugs* y de la porcelana china a lo largo de *Fragile Responsibility*, se afirma que estos objetos de cerámica se inscriben en tensiones entre poder, liderazgo y responsabilidad, pero también memoria, identidad e historia. En este orden a ideas, el papel de dichos elementos en los cuadros, además de hacer referencia a la explotación de la población congoleesa, según lo sugerido por el propio pintor, también debe ser apreciado como una manifestación de la complejidad histórica de la región. Pese a que el artista enfatiza una sensación de pesadumbre, esto no significa que la población se vea a sí misma subyugada de esta manera. Como muestra de ello, basta citar la entrevista que le hiciera Kamuanga a uno de los líderes de Mbutu Kiniati al respecto de la percepción local de estas piezas y las connotaciones de su poder.

La exposición de *Fragile Responsibility* se vio acompañada, además de algunas piezas de porcelana y *Toby Jugs* originales, de un video explicativo que el propio Kamuanga grabó. En él, el jefe de una de las aldeas de Mbutu Kiniati, en territorio Lukula, en la provincia de Kongo Central, Papa Kumbulasa August, explica brevemente la manera en la que percibe estas piezas. Al apreciarlo con atención, se argumenta que Kamuanga deja de lado en su obra un aspecto fundamental cuando de estas reflexiones se trata: la población local no se asume a sí misma, ni a sus ancestros, como vulnerables frente a los intereses comerciales de los europeos. Así, algo que resulta contundente es la forma en la que las opiniones de este jefe difieren de lo que el artista ha señalado sobre la percepción del “poder del hombre blanco” imbuido en estas piezas de cerámica. Para el pintor, éstas confieren el “poder occidental” y propician el establecimiento de un sistema de corrupción local que hasta la fecha es vigente (Kamuanga en Jaggi 2018).

Ahora bien, si Kumbulasa destacó el interés de los gobernantes africanos por “experimentar ambos poderes”, es decir, el europeo y el africano, lo que se tradujo en su aceptación de estos objetos a cambio de esclavos, también señaló que el poder europeo era “ineficiente”. Por lo tanto, tal intercambio es señalado por el pintor como una estrategia comercial de los europeos para que, al hacer uso de la mano de obra esclava africana, ésta hiciera “las cosas que los europeos no pudieron lograr antes”. A fin de contar con la versión completa de tal afirmación, vale la pena citar extensamente a Kumbulasa porque permitirá destacar el alcance y complejidad de tal percepción. Según él

Estas almas negras deportadas les ayudaron [a los europeos] a continuar diciéndoles qué hacer y dónde hacerlo. Cosas como aviones y otros objetos están inspirados en esas almas, esos esclavos deportados a Europa. Mientras tanto, los objetos por los que intercambiamos esclavos sólo funcionaron ocasionalmente, *los blancos experimentaron nuestro poder en Europa, el poder de los esclavos que tomaron*. Ellos organizaron una misión especial, la misión de quitarnos todo nuestro patrimonio cultural, por eso invadieron África y el Congo buscando los poderes de nuestros antepasados[...] (Kumbulasa sin fecha, material no publicado) [énfasis añadido].

De esta forma, es posible problematizar la óptica desde la cual estos objetos son puestos en discusión en las obras de Kamuanga. Ciertamente, reflexionar sobre ellos propicia la formulación de una serie de cuestionamientos al respecto del papel, responsabilidad e impacto de los líderes sobre la población por la que se supone deben ver. En ese sentido, el que el pintor haya planteado tal debate resulta ya un ejercicio enriquecedor y propositivo. No obstante, al aproximarse a las imágenes y simbolismos más allá de las intenciones iniciales del artista, éstas critican algunas de sus aseveraciones.

Hasta aquí se puede llegar a una primera conclusión de la primera sección. Hay que enfatizar la necesidad de llevar a cabo lecturas críticas de las decisiones de los líderes congolese y del impacto de éstas sobre la población. A esto se suma el retomar la invitación que Kamuanga extiende acerca de la toma de conciencia sobre esta problemática. Por ello se destaca que, si bien es perceptible el carácter endeble de la responsabilidad de los líderes locales, en contextos y situaciones particulares, y sin que se trate necesariamente de una constante, resulta valioso tomar en consideración las tensiones, complejidades y particularidades del contexto local que influyeron en sus decisiones; un buen ejemplo de ello ha sido la diferencia de situaciones en el Reino Kongo, con las cuales no se reconoce como inequívoco el aparente “poder del hombre blanco”. Por otro lado, estamos en posición de dudar del carácter apesadumbrado de los protagonistas de estas escenas. ¿Acaso otros congolese se asumen de esta manera lánguida y pesimista?

Dicho lo anterior, es necesario continuar con el diálogo que hemos tendido con estas obras. Para ello se llevará a cabo el análisis del segundo elemento distintivo de esta serie: los textiles que envuelven a los protagonistas.

3.2 Las telas: de la esclavitud al trabajo forzado

Uno de los mayores atractivos en las obras de Kamuanga son los textiles. Estos elementos dotan de vitalidad a las pinturas, contrastan con los fondos grises y visten a los protagonistas de estas escenas. De ahí que cabe preguntarse cuál es su papel en estos cuadros. A lo largo de *Fragile Responsibility*, las telas tienen un lugar protagónico y su presencia es de suma importancia, pues, a excepción de la única menor de edad retratada, todos los personajes están vestidos con éstas. Los textiles constituyen, pues, una pista de su identidad: el espectador puede deducir que son africanos por las connotaciones implicadas en estos paños.

Las telas de las pinturas, conocidas bajo diferentes nombres como *pagnes*, *ankara*, *kitenge*, *tissu wax*, *capulanas*, *kanga*, *Wax Hollandais* o *dutchwax*, se han convertido en uno de los referentes visuales más recurrentes cuando de la idea de lo “africano” se trata (Bruggeman 2017, 197), aun cuando su origen es más bien neerlandés. Con el objetivo de contar con un panorama más amplio de estas telas y, paralelamente, contextualizarlas más apropiadamente en las pinturas, será necesario trazar su trayectoria histórica y geográfica.

Según M. Amah Edoh (2016), durante la invasión holandesa de Indonesia, la cual tuvo lugar entre el siglo XIX y la primera mitad del XX, los conquistadores conocieron y se familiarizaron con la impresión textil del batik. Éste era un proceso para teñir telas de algodón por medio de técnicas resistentes a la cera. De esta forma, se desarrollaron procesos de impresión industrializados, basados en aquel mecanismo, con el objetivo de ofrecer el mismo objeto con un costo de producción menor (p. 4). Si bien estos textiles no fueron recibidos con éxito en Indonesia, sí se popularizaron en África Occidental tras su llegada a finales del siglo XIX.

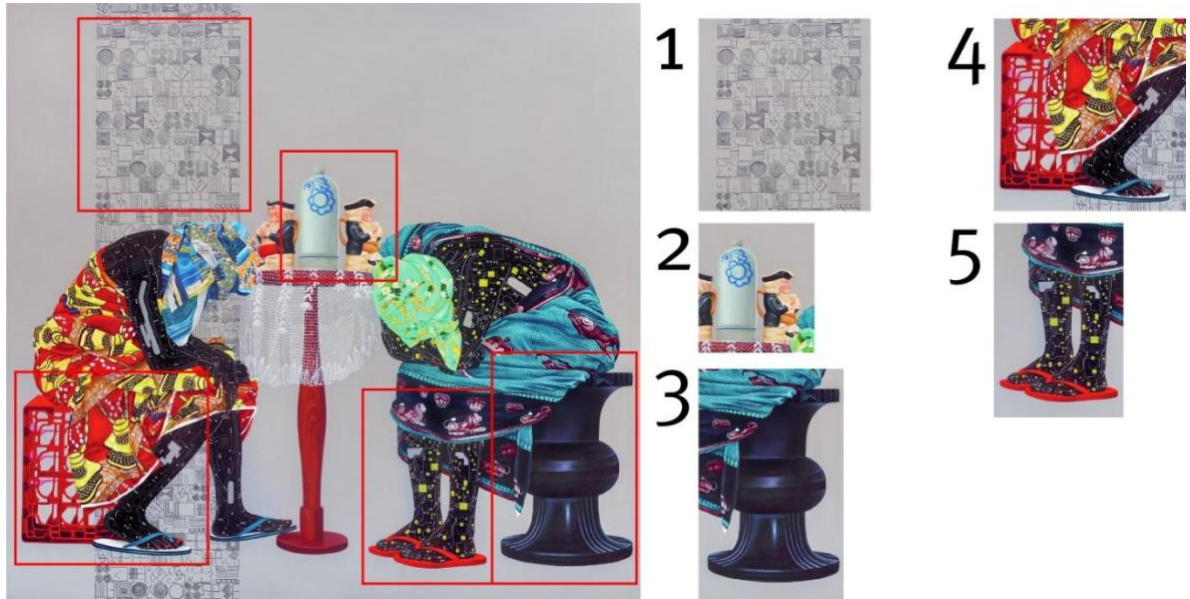
Actualmente, estas telas son asociadas con la idea de una identidad “africana”. Tal asociación es el resultado de su condición como “significantes reconocidos globalmente”, es decir, objetos e imágenes que reproducen los imaginarios occidentales y mediante los cuales se distingue a la “Europa útil” del resto del mundo (Jansen 2019). En ese sentido, la presencia de los textiles en los cuadros es crucial dado que Kamuanga los emplea para determinar que los sujetos retratados no son personas cualquiera: son africanos; y si estos textiles son puestos en diálogo con el resto de los elementos de las composiciones, se afirma que son particularmente congolese.

A este respecto, se afirma que la presencia de los textiles en *Fragile Responsibility* permite establecer un conjunto de vínculos preliminares con otros componentes de las

pinturas, y que, derivado de tales interconexiones, se demuestra el carácter metafórico de las pinturas en dos sentidos. En primer lugar, el centrar la atención en las telas resulta en la necesidad de dialogar con los elementos del cuadro, a partir de sus relaciones, para acceder a los significados de estas pinturas. Así, cada elemento depende del otro para garantizar la comprensión de un argumento más complejo y oculto a simple vista: si bien estas telas, por sí mismas y en diferentes contextos, han adquirido el papel de “significantes globalmente reconocidos” —rol que, a su vez, es reafirmado por el propio Kamuanga al supeditar la identidad de los sujetos representados a estos elementos—, es necesario prestar atención al resto de los componentes de las pinturas para entender que los sujetos a los que el pintor se refiere son, específicamente, congolese.

Detallamos a continuación los componentes a los que hemos hecho referencia: 1) la escritura gráfica kongo en el fondo de las obras; 2) los *Toby Jugs* y la porcelana; 3) los muebles conoidales, asociados a los mangbetu¹ y las culturas precoloniales congolese; 4) las cajas y zapatos de plástico; y 5) los microchips en la piel. Todos ellos son articulados en una compleja red de significados, relaciones, connotaciones e historias para determinar que estos textiles no son textiles “cualquiera”, sino *pagnes* —nombre con el que se conoce a estas telas en la RDC—; con todo esto, cada uno de los objetos afirma la identidad congolese de los protagonistas.

¹ Revisar el primer capítulo.

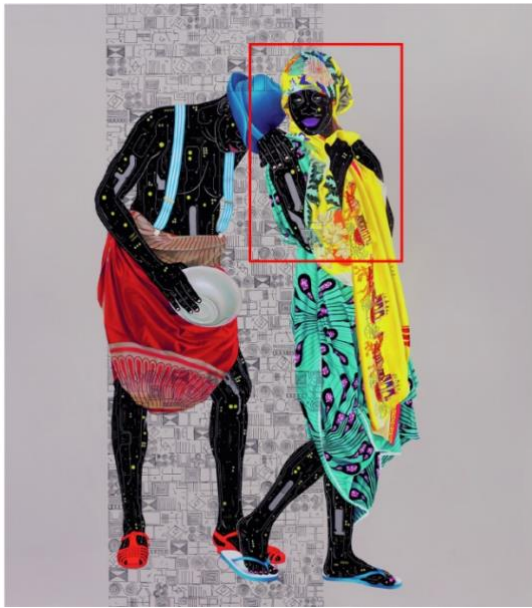


En segundo lugar, si adicionalmente se retoma lo expuesto sobre los *Toby Jugs* y la porcelana china, es posible distinguir todavía otro atributo que refuerza la metáfora visual presente en esta serie: al entrar en diálogo con los objetos materiales representados, y particularmente al evaluar las connotaciones de las telas, se determina que el carácter intrínseco de la explotación, según lo que propone Kamuanga, radica en el trabajo físico, en la mano de obra. ¿Bajo qué supuestos se formula tan afirmación? A lo largo de la serie, cada uno de los objetos que aparecen en las escenas cotidianas refieren repetidas veces a diferentes formas de trabajo que se exige a la población congoleesa: los *Toby Jugs* y la porcelana remiten a la esclavitud; las telas hacen referencia directamente a la mano de obra empleada en el sector textil, concretamente en las plantaciones algodoneras en el Congo Belga; y los circuitos en la piel, relacionados con la extracción del coltán, evocan directamente las demandas físicas a las que debe someterse la población empleada en esta industria para obtener el mineral.

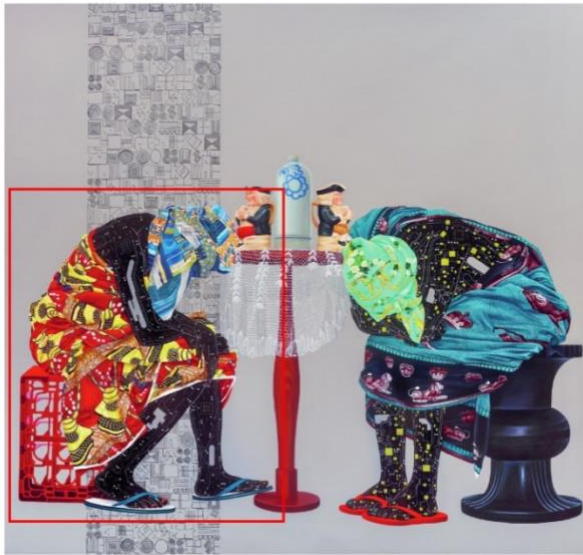
En consecuencia, y derivado de estas primeras aproximaciones, cabe preguntarse por una segunda lectura de los modelos retratados: ¿sus posturas refieren una actitud

apesadumbrada o, además, denotan un agotamiento extremo? Visto de esta manera, los textiles tienen la capacidad de complejizar el argumento del pintor, pues, al profundizar en su significado, dotan a las imágenes de una fuerza discursiva aún más profunda. En otras palabras, este desánimo es también una expresión de la falta de fuerza que resulta de estar fatigado. En este orden de ideas, dado que Kamuanga se ha pronunciado sobre los cuadros y su énfasis, en un sentido de la historia más largo, es posible destacar que éstos retoman el pasado para denotar las condiciones presentes de la población. En consecuencia, el agotamiento puede ser entendido como crónico, toda vez que viene de un tiempo remoto y se ha convertido en una dolencia habitual: se ha perpetuado tal condición. A continuación, se invita al lector a prestar atención a los cuadros para enfatizar la lectura que hemos hecho.











A fin de ofrecer mayor sustento a las afirmaciones anteriores, se procederá a establecer los vínculos entre estas telas y el trabajo forzado de la industria textil colonial de inicios del siglo XX. Este ejercicio formulará reflexiones en torno al paso de la esclavitud al trabajo forzado y cuestionará hasta qué punto ello implicó un cambio o no. De igual forma, el análisis pondrá especial énfasis en el papel de los jefes locales para consumir esta forma de trabajo, de manera que se pueda ver a detalle lo sugerido por Kamuanga al respecto de su “responsabilidad frágil”.

Antes de este proceder, es necesario hacer una observación importante. Cuando de las telas se trata, se destaca, aparentemente, una primera inconsistencia: ¿cómo podrían relacionarse estos paños, de origen neerlandés, con el sector textil del Congo Belga si sus orígenes, trayectorias y actores no son los mismos? Sobre ello, es plausible puntualizar un aspecto que desmiente tal aparente incongruencia. En primer lugar, es menester no perder de vista que la narrativa y los nexos iniciales que constituyen a estas obras son el resultado, en términos preliminares, de la lectura y crítica sociohistórica hecha por el pintor. Hay que recordar que es Kamuanga quien afirma que estas piezas de algodón figuran en los cuadros para aludir a las plantaciones y fábricas textiles instauradas por colonizadores belgas en la

década de los años veinte y treinta del siglo XX (Kamuanga en Jaggi 2018). Por lo tanto, tal aproximación nace de la lectura del artista.

En segundo lugar, si bien puede asumirse que la lectura del artista sería arbitraria, superficial y no sustentada, además de enfatizar que el pintor no señala explícitamente un vínculo entre Países Bajos y Bélgica durante el periodo colonial —y mucho menos ofrece pruebas de ello—, algunos especialistas sí lo han hecho con anterioridad. Ewout Frankema y Frans Buelens (2013) sugieren la factibilidad de comparar ambas naciones y sus respectivos modelos coloniales, especialmente durante la época referida, en términos históricos y económicos. Los autores argumentan que existe una conexión histórica directa que deriva de la admiración que expresara Leopoldo II por la organización y eficacia de los “programas de cultivo tropical forzado en Indonesia” (p. 3) —admiración que, se ha afirmado, fue expresada en las formas de explotación que imperaron en el Congo (Houben y Seibert 2013, 178)—; además, señalan similitudes entre los dos países, en términos económicos derivados del tamaño de territorio, sus climas, diversidad ecológica, tipo de suelo y riquezas minerales (p. 4). Por lo tanto, señalar a estos textiles como elementos directamente vinculados al trabajo forzado que caracterizara al sector textil del Congo Belga no resulta del todo descabellado.

Una vez aclarado lo anterior, otra interrogante se manifiesta: ¿por qué enfocarse en esa forma de trabajo y específicamente en la década de los años veinte y treinta del siglo XX? La respuesta está en la importancia que tuvo la industria textil para el gobierno colonial belga en materia económica y de control político. En el primer caso, esta industria se desarrolló para resarcir las pérdidas tras la Gran Depresión y su impacto negativo en los precios del cobre (Loffman 2017, 53). En relación con el control, dado que aún existían regiones donde se practicaba la agricultura de subsistencia —este modelo dotaba de cierta independencia a los congolese gracias al intercambio de los productos en las redes comerciales locales y a la

posibilidad de cubrir los impuestos demandados sin la necesidad de emplearse como trabajadores de la administración colonial—, había un temor latente del gobierno colonial de perder el control de estos territorios, razón por la cual se hizo imperante la necesidad de ampliar las filas del trabajo asalariado, pues este tipo de empleo propiciaba una mayor dependencia de los congolese a la colonia y, en consecuencia, garantizaba su dominación (Seibert 2011, 380).

Una vez que se ha presentado el contexto, se hace palpable la relevancia del sector textil y la consecuente necesidad de consolidar su fuerza de trabajo. No obstante, aún se presentan algunas formulaciones inconclusas: ¿qué caracterizó al trabajo forzado de este periodo e industria y qué podría diferenciarlo, o no, de la esclavitud? En los primeros años de la implementación de la industria algodonera colonial belga (1917-1935), periodo que nos atañe y al cual se ha referido el artista, destaca el uso de la fuerza y la coerción como constantes en esta forma de trabajo, mismas que fueron ejercidas, específicamente, a través de cuatro formas de control social: 1) el monitoreo y limitación del “tiempo libre” de los campesinos algodoneros —estas personas vivían con una restricción de actividades de ocio y de celebraciones religiosas—; 2) la supervisión y control de la capacidad de producción de cada agricultor a través de la *Fiche de contrôle et surveillance*; 3) la creación de una “legislación represiva”, basada en un código penal específico que justificara el uso de violencia, lo cual se traducía en la imposición de castigos físicos y de privación de la libertad con penas en prisión; y 4) la demanda de pago de impuestos específicos para trabajadores algodoneros, es decir, montos más altos y una demanda de pagos en especie, con cantidades específicas de semillas de algodón (Likaka 1997, 47-48; 54, 56).

En este orden de ideas, apelar al uso de la fuerza y la coerción ha sido planteado como una determinante para afirmar que el trabajo forzado *no* puede ser enunciado como una

expresión distinta de la esclavitud. El principal argumento es que dichas formas de coerción fueron particulares y dependieron de diferentes contextos políticos, económicos y sociales, los cuales, además, se transformaron a través del tiempo (Seibert 2011, 371). Si bien tal aproximación refleja un posicionamiento teórico que *explica* una diferenciación en términos administrativos, cabe preguntarse por la *experiencia* de tal forma explotación antes de afirmar como válida su divergencia en el presente análisis.

Si se toma en cuenta que la comparación inicial entre ambas formas de trabajo resultó del análisis de la lectura sociohistórica de Kamuanga —a saber, que la explotación del pueblo congolés sólo ha cambiado de nombre, pero ha permanecido a lo largo del tiempo—, se hace necesario preguntarse por la *vivencia* más que por la *terminología*. Así, resulta valioso y relevante señalar que, hasta la fecha, muchos congolese ven el trabajo asalariado de la administración colonial belga como una forma de esclavitud, debido al uso, justamente, de la fuerza y la coerción. En síntesis, el grado de violencia (y su amenaza) a la que fueron sometidos aquellos que vivieron este periodo ha sido equiparado a los abusos perpetrados durante la esclavitud (Houben y Seibert 2013, 186).

Aunque es cierto que lo anterior colocaría al trabajo físico como el centro de la explotación al que Kamuanga hace referencia a lo largo de *Fragile Responsibility*, todavía no queda claro el papel de los líderes locales respecto a la ejecución de tal proyecto. Los esfuerzos de la administración colonial para implementar la producción algodonera en la región habrían sido ineficaces de no ser por colaboradores africanos. Recordemos que los jefes de las aldeas tuvieron un papel relevante, pues se afirma que ellos colaboraron para obtener los beneficios que tal adhesión implicaba: exención de impuestos y de trabajo forzado, bonificaciones, primas de producción y aprovechamiento de sus alianzas con el

gobierno colonial para librarse de insubordinados que desafiaron su autoridad (Likaka 1997, 52).

De esta forma, es posible apreciar la lectura que Kamuanga hace de la responsabilidad algo endeble. Tal como lo hizo con los *Toby Jugs* y la porcelana china, el artista señala a los líderes locales y extranjeros como responsables directos de la perpetuación de la explotación del pueblo congolés: su colaboración, sus intereses personales y su corrupción resultaron contraproducentes para aquellos que se vieron sujetos a tal explotación.

En este orden de ideas, queda clara la postura del artista y se ha demostrado que, en relación con los textiles, el señalamiento de Kamuanga sobre la perpetuación de la explotación es un aporte relevante. Ello se afirma porque su lectura del trabajo forzado como otra forma de esclavitud parte de las condiciones del primero y se descubre que las mismas eran similares a la segunda.

Hasta el momento es claro que *Fragile Responsibility* invita a replantear y llevar a cabo lecturas más críticas de la administración colonial, a la vez que hace un llamado a la toma de conciencia de la historia y *vivencia* de la sociedad congolese en relación con la explotación. No obstante, es necesario puntualizar un detalle importante: si bien no se puede negar la crudeza de estas experiencias y sus consecuencias, la lectura del artista supone la recepción de esta violencia de forma pasiva. Esto quiere decir que, pese a que es cierto que el paso de la esclavitud al trabajo forzado no implicó un cambio significativo en la calidad y condiciones de vida de los congolese y que, por esta razón, se afirma la permanencia de un régimen de explotación, es necesario problematizar las implicaciones vinculadas a la idea de la continuidad de la explotación. Lo anterior es indispensable porque propicia el rechazo de la imagen de los congolese como agentes pasivos que *únicamente* fueron receptores de esta explotación. Efectivamente, los sistemas sólo cambiaron de nombre y método, pero eso no

significa que no existieran manifestaciones de resistencia y rechazo, tanto durante la trata de esclavos como en lo relativo al trabajo forzado. Por lo tanto, y con el objetivo de enriquecer el diálogo con las pinturas y las ideas del artista, a continuación se retomarán las expresiones de oposición y rechazo más comunes en el cultivo de algodón en el Congo Belga, a principios del siglo XX.

Entre múltiples formas de rechazo del trabajo forzado, destacan las siguientes: el sabotaje a los ciclos de producción algodonera, con el fin de causar la impresión de que las tierras locales no eran aptas para el cultivo de esta planta; la emancipación de mujeres y jóvenes, quienes se enfrentaban no sólo a las imposiciones coloniales en este sector, sino también a los cambios sociales que se generaban; oponerse a los precios injustos del mercado; y, finalmente, la lucha por salvaguardar la autonomía y armonía sociales (Likaka 1997, 108-109; 118; Melkebeke 2020, 184-186). Como puede observarse, ciertamente existió una coerción y explotación de la población congoleña, la cual sólo cambió de nombre y método. Sin embargo, eso no significa que la explotación se dio por sentada: hubo una multitud de acciones para hacerle frente.

A manera de recapitulación, los textiles representados en *Fragile Responsibility* juegan un papel fundamental en las pinturas, dado que están cargados de fuertes connotaciones: por un lado, es a través de ellos y de sus relaciones con otros elementos del cuadro que se determina la identidad de los sujetos retratados; a su vez, las telas pretenden demostrar, en su alusión al trabajo forzado de la industria algodonera colonial, la continuidad de la explotación de la población congoleña, misma que, si bien es efectivamente percibida como una forma distinta de esclavitud por la propia población, no fue recibida pasivamente.

Una vez expresado lo anterior, es adecuado aproximarse a un último elemento: los circuitos en la piel de los sujetos retratados. Al abordar sus relaciones con otros elementos,

podremos acercarnos a tiempos más recientes, concretamente a finales del siglo XX y principios del siglo XXI.

3.3 Los circuitos en la piel: los “costos ocultos” en las reformas para regular la explotación del coltán en la RDC

Cabe hacer una recapitulación del presente apartado de la investigación. La primera sección tuvo a bien exponer las particularidades propias de los *Toby Jugs* y los objetos de porcelana, con el fin de situarlos en relación con la esclavitud; de tal aproximación derivó la identificación de las razones por las cuales los líderes locales podían o no corromperse en pro de sus intereses personales. La segunda sección, por su parte, analizó las telas y su vínculo con el trabajo forzado de la industria textil colonial; sentó las bases para señalar al trabajo físico como el nodo central de la explotación a la que Kamuanga se refiere. Ahora bien, esta última sección se centrará en los circuitos que marcan las pieles de los protagonistas de *Fragile Responsibility* y sus nexos con la extracción del coltán; de tal ejercicio será posible determinar el puente entre las “responsabilidades frágiles” y la perpetuación de la explotación del pueblo congolés, en los términos que ha señalado el artista. De esa forma, este apartado permitirá localizar relaciones que dan forma al argumento propuesto por Kamuanga: los lazos entre diferentes periodos históricos para evidenciar la continuidad de la explotación, la propuesta para “entender el presente a través del pasado” como un ejercicio reflexivo.

Kamuanga ha declarado que los circuitos en la piel aluden al vínculo entre personas y minerales, en el marco de “la explotación de nuestra piel negra” (Kamuanga en Jaggi 2018). En este contexto, cabe preguntarse: ¿por qué la extracción minera tiene un vínculo directo con la explotación? En términos preliminares, la respuesta está en el coltán. El pintor afirma que estos microchips hacen alusión directa a la violenta explotación de minerales, como el

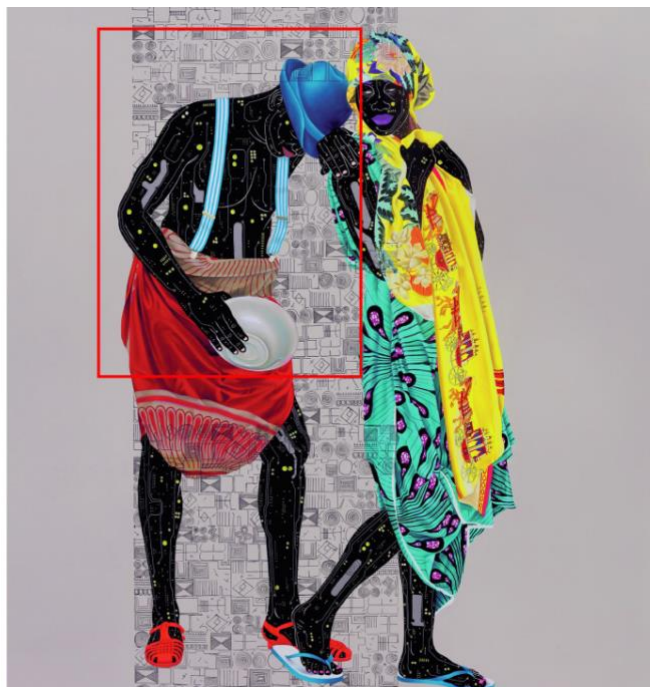
cobalto y el tantalio (coltán) en la RDC (Kamuanga 2018, 3). El mismo artista señala que ésta es una problemática grave porque la extracción, a pesar de los beneficios de su uso en teléfonos móviles y chips de computadoras, tiene un alto costo humano y ambiental (Kamuanga en Jaggi 2018).

¿Cómo es posible apreciar las afirmaciones de Kamuanga en sus pinturas? En la confluencia entre los microchips y los cuerpos que los portan. Al apreciar los cuadros, el espectador tendrá oportunidad de apreciar personajes anónimos cuyas actitudes apesadumbradas y fatigadas podrían deberse, en un sentido, a la presencia misma de un conjunto de microchips que surcan sus cuerpos. Otro sentido sería que los circuitos se manifiestan como cicatrices y marcas que resultan de una condición desfavorable, mantenida durante mucho tiempo, como se aprecia a continuación.



Fragile 1, de la serie *Fragile Responsibility*, 2018

Acrílico y óleo sobre lienzo, 180 x 207 cm



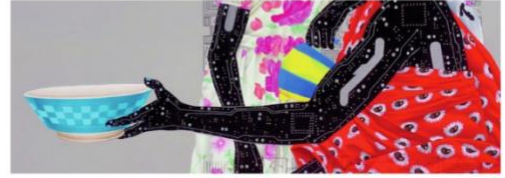
Fragile 2, de la serie *Fragile Responsibility*, 2018

Acrílico y óleo sobre lienzo, 170 x 150 cm



Fragile 3, de la serie *Fragile Responsibility*, 2018

Acrílico y óleo sobre lienzo, 200 x 217.5 cm



Fragile 4, de la serie *Fragile Responsibility*, 2018

Acrílico y óleo sobre lienzo, 189 x 198 cm



Fragile 5, de la serie *Fragile Responsibility*, 2018

Acrílico y óleo sobre lienzo, 188 x 199 cm



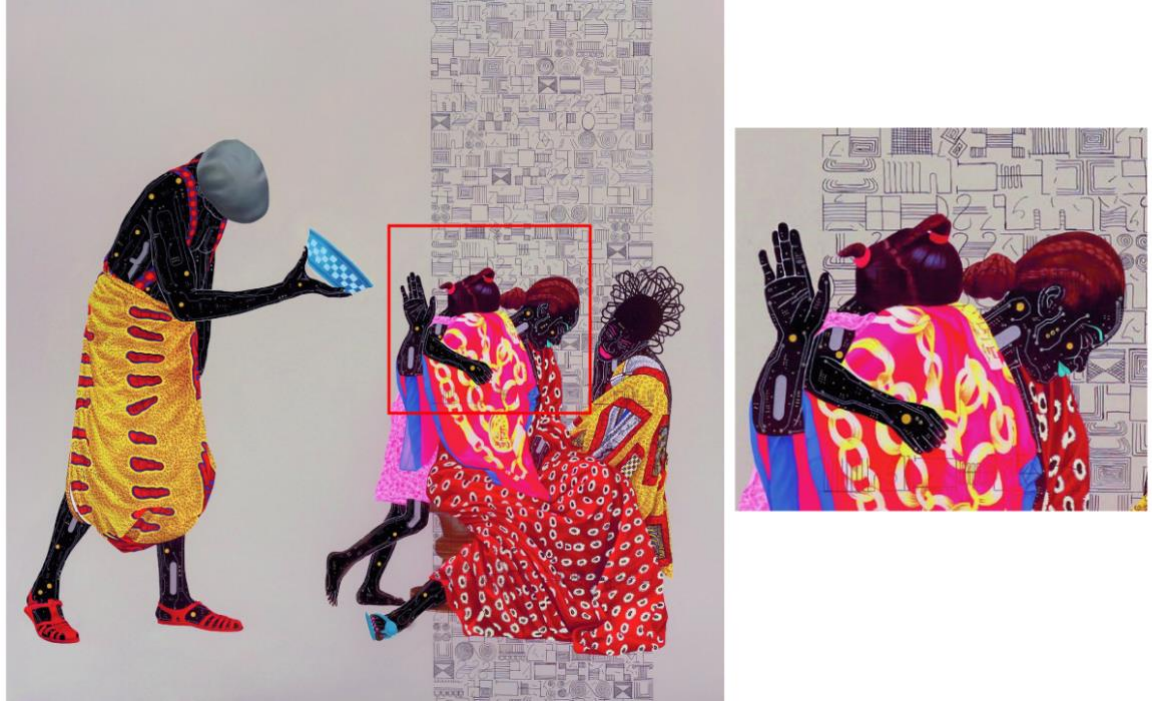
Fragile 6, de la serie *Fragile Responsibility*, 2018

Acrílico y óleo sobre lienzo, 188 x 199 cm



Fragile 7, de la serie *Fragile Responsibility*, 2018

Acrílico y óleo sobre lienzo, 188 x 199 cm



Fragile 8, de la serie *Fragile Responsibility*, 2018

Acrílico y óleo sobre lienzo, 200 x 200 cm

Como se aprecia en las pinturas, los circuitos en la piel son una de las características más marcadas del trabajo de Kamuanga y uno de los componentes que más incitan al diálogo en la serie. Asimismo, lo imperativo de entrever las razones por las cuales un ser humano sería presentado en relación con elementos que le son directamente opuestos detona la necesidad de reflexionar desde la condición metafórica de las pinturas, entendiéndolas como actos de pensamiento.

Por su parte, el hecho de que se trate de cuerpos humanos enfatiza el conjunto de invitaciones que Kamuanga hace al espectador en esta serie. Si se toma en consideración que el cuerpo puede ser entendido como el medio a través del cual se percibe la realidad y se condiciona el modo en el que ésta se comprende o expresa (Gordillo 2011, 358), se afirma

que es a través de los cuerpos, sus posturas y expresiones como Kamuanga insta al espectador a llevar a cabo un ejercicio empático frente a sus lecturas de la sociedad de su país. Dado que quien aprecia las imágenes es portador de un cuerpo, los microchips que surcan las pieles son la muestra más evidente de lo que señalamos en el primer capítulo y que se reforzó en el segundo: el interés de Kamuanga por desarrollar su obra como una invitación a la toma de conciencia desde un lugar “seguro”.

Como se estipuló en el primer capítulo, una de las influencias más palpables de la escena pictórica congoleña en el trabajo de Kamuanga radica en la concepción de la producción artística como un medio capaz de incidir en la sociedad. Con esta información, los circuitos en la piel y las posturas de sus portadores, en tanto que tienen el potencial de empatizar con el observador, se despliegan como el punto de anclaje entre tres elementos: los múltiples argumentos que tienen lugar en las obras, los periodos históricos aludidos y la aparente disparidad espaciotemporal de los objetos puestos en discusión. Así, al preguntarse por el vínculo entre microchips y cuerpos negros, quien aprecia estas imágenes se ve en la necesidad de decodificar el resto de los elementos, determinar sus relaciones y, en consecuencia, apreciar la narrativa propuesta de forma global. De ahí que resulte necesario profundizar en esta cuestión y ofrecer una contextualización para establecer los vínculos en los que se inscriben estos circuitos en las obras de *Fragile Responsibility*. Igualmente se deberá mostrar la manera en la que se relacionan aquéllos con la idea de la perpetuación de la explotación, como resultado directo de la responsabilidad endeble de líderes locales y extranjeros.

En primer lugar, es menester explicar qué es el coltán y por qué supone un mineral tan problemático. Con este nombre se conoce en África Central a la alineación de tantalita con otros minerales. Es de la tantalita donde se extrae el tantalio, un componente caracterizado por su capacidad para almacenar y liberar energía eléctrica; esta cualidad ha

significado su empleo para producir condensadores que son usados para la fabricación de un amplio rango de dispositivos en la rama de las telecomunicaciones y el sector médico (Taka 2011, 152-153). La demanda de este material cobra aún más relevancia si se considera que la región de los Grandes Lagos, la cual incluye el este de la RDC, desde 2009 es el mayor productor mundial de este mineral, y que tan sólo entre 2013 y 2018 la extracción en la región representó aproximadamente la mitad de la producción mundial de tantalio (Schütte y Näher 2020, 1).

Ahora bien, ¿cuáles han sido las repercusiones sociales de tal demanda? Según Kamuanga, no sólo han sido los conflictos armados, derivados de la lucha por hacerse del control de las zonas donde se encuentran las minas y de su consecuente explotación, sino también el hecho de que una gran cantidad de personas, entre ellas niños, actualmente se encuentren empleadas en trabajos forzados en las minas, “sin respeto a los derechos humanos” (Kamuanga en Jaggi 2018).

¿Qué lleva a Kamuanga a afirmar que, efectivamente, aquellos involucrados en esta actividad están empleados bajo condiciones propias del trabajo forzado? Si se toma en consideración que esta forma de trabajo, entendido desde su definición en el ámbito del derecho internacional, se caracteriza por la falta de consentimiento para trabajar y la amenaza de una pena ante el incumplimiento de dicha demanda (Tegha 2009, 12), las personas que realizan la extracción del coltán en las minas de la zona son precisamente sujetos sometidos a trabajos forzados. Los trabajadores mineros desarrollan esta actividad en contra de su voluntad y bajo amenazas a ellos o sus familias, en caso de no cumplir con su labor.

Otra interrogante es quién los está forzando y con qué propósito. Debido a la dimensión y complejidad de la extracción del coltán, la presente investigación se enfocará únicamente en la época reciente, es decir, los primeros años del siglo XXI. Además, si se

toma en cuenta que *Fragile Responsibility* fue expuesta en 2018, es prudente afirmar que Kamuanga interactuó con esta problemática hace no mucho y que, por lo tanto, centrarse en este periodo específico brindará una perspectiva más puntual acerca de la óptica del pintor.

A este respecto, los últimos veinte años del siglo XXI suponen un importante cambio de paradigma en lo que respecta a la extracción del coltán y sus tensiones. Se ha dicho que quienes están provocando actualmente un desequilibrio social, económico, de derechos humanos y de las relaciones de género ya no son directamente los grupos armados que se beneficiaban del control y explotación de las minas de la zona: paradójicamente son las reformas impulsadas para garantizar la transparencia y legalidad de esta actividad industrial (Wakenge 2017; Voguel et al 2018; Bashwira y Cuvelier 2019; Wakenge et al 2021; Billon y Spiegel 2021).

Si anteriormente las zonas mineras eran controladas por grupos armados para financiar sus operaciones, en época reciente han sido los cambios en este sector —las transformaciones tuvieron su raíz en políticas nacionales, regionales e internacionales encauzadas a cesar el vínculo entre el negocio minero y los enfrentamientos violentos— los responsables de los conflictos sociales que hoy aquejan a los mineros de la región (Wakenge 2017, 3). En ese sentido, tiene lugar una relación directa entre tales reformas y los líderes locales e internacionales, pues éstos quienes las implementan, autorizan o impulsan. Dicha relación añade relevancia si se retoma la lectura de Kamuanga al respecto de esta situación: además de confirmar este vínculo, el artista hace una llamada de atención acerca de la conexión entre la “responsabilidad frágil” de los líderes y la perpetuación de la explotación. Para el pintor,

La porcelana no sólo se usó para pagar esclavos, sino también para comprar tierras e influencia, un sistema de corrupción establecido por portugueses y belgas. Lo mismo sucede hoy con las empresas estadounidenses, europeas, chinas, paquistaníes y libanesas que explotan las minas sin dar ningún beneficio, reduciendo la sociedad al trabajo forzado. Intento cuestionar la responsabilidad de nuestros líderes que hacen acuerdos corruptos, y también la nuestra como sociedad (Kamuanga en Jaggi 2018).

Al revisar las palabras de Kamuanga, se presentan las siguientes interrogantes: ¿cuáles son estos acuerdos?, ¿a qué se refiere él con esta “responsabilidad frágil” como factor directamente relacionado con el trabajo forzado en el sector minero de la RDC y, por ende, con la perpetuación de la explotación? Para dar una respuesta, es imprescindible referir al momento en el que se determinó la necesidad de tales reformas.

Una vez finalizada la Guerra del Congo, en 2003, la extracción minera en el este del país fue considerada por el Banco Mundial como un sector crucial para la recuperación económica del país. Por tal razón, se impulsó una reestructuración de las empresas paraestatales congoleesas por medio de criterios que implementaran medidas de transparencia para el otorgamiento de permisos (Wakenge et al 2021, 2). Esto quiere decir que, una vez dado por terminado el conflicto armado, se buscó regularizar la actividad minera en esta región para garantizar que las ganancias de la minería no fueran empleadas por grupos armados como fuente de financiamiento. En consecuencia, poner en práctica tales reformas contribuiría con la reconstrucción nacional.

Pero ¿por qué estas reformas son problemáticas? En primer lugar, porque han sido concebidas y puestas en práctica desde una perspectiva reduccionista y paternalista que ha visto a las minas congoleesas como zonas sin control, “ilegales”, “ineficientes”, “primitivas”

y, en consecuencia, supeditadas a la necesidad de una intervención externa (Vogel et al 2018. 73-74). Tal postura ha sido contrastada por diferentes investigadores que, por el contrario, han señalado que la minería artesanal congoleesa está gobernada por una combinación de reglas, regulaciones y normas oficiales y no oficiales que las dotan de una estructura sumamente organizada (Bashwira y Cuvelier 2019, 960). Por ende, la minería de la RDC no requiere de los controles y legislaciones que se han impuesto.

En segundo lugar, Philippe Le Billon y Samuel Spiegel (2021) analizan las reformas y sugieren la presencia de “costos ocultos”, derivados de la implementación de “esquemas de certificación de minerales en conflicto” (p.2). A partir de su estudio, hacen una llamada de atención sobre las soluciones propuestas y ejecutadas para garantizar la legalidad de la obtención, distribución y comercialización del coltán en el este de la RDC. A la par, los autores argumentan que, si bien no se puede negar “las buenas intenciones” de las iniciativas, no se debe perder de vista que las mismas fueron diseñadas e implementadas con base en las necesidades e intereses de corporaciones y Estados. Justamente por esta razón, al entrar en vigor las reformas, los costos “ocultos” significaron un detrimento de la calidad de vida de quienes supuestamente estaban siendo protegidos.

Entre los costos ocultos destacan, por ejemplo: 1) el colapso de los precios locales de los minerales no certificados; 2) la pérdida masiva de medios de subsistencia; 3) el abuso de los derechos humanos por parte de fuerzas de seguridad; 4) la demanda de mayores pagos de sobornos a autoridades congoleesas; 5) el aumento en la frecuencia de delitos menores; 6) la creación de nuevos tipos de conflictos; y 7) el aumento del reclutamiento por parte de las milicias (p. 10). De esta manera, abordar la problemática permite entrever lo que Kamuanga reconoce como la “responsabilidad frágil” de líderes congoleeses y extranjeros: en aras de garantizar sus intereses, no sólo se han corrompido los sistemas que buscan garantizar la

legalidad de ciertas prácticas, sino que el argumento de que tal legalidad supondrá un beneficio para las poblaciones involucradas en estas prácticas ha sido instrumentalizado para obtener beneficios específicos. El resultado es la marginalización aún más marcada de quienes están envueltos en este fenómeno. Al respecto, el mismo Kamuanga indica que su trabajo aborda tal problemática de la siguiente manera:

Nuestros líderes deben ser responsables y responder ante la sociedad por el pésimo estado actual de nuestro país. Siempre han tratado de vender a sus propios hermanos negros por lo que pudieran conseguir, ya sea porcelanas, perlas o sedas costosas, lo que sea que encarne el máximo de riqueza y estatus [...] Los recursos minerales de nuestra tierra todavía se explotan de una manera totalmente corrupta y extremadamente violenta. Los circuitos integrados en mi pintura hablan de esta explotación del hombre y los minerales (Kamuanga 2018, 12).

La postura del artista es respaldada por algunos investigadores. Claude Iguma Wakenge, Marie-Rose Bashwira Nyenyezi, Sylvia I. Bergh y Jeroen Cuvelier (2021) se refieren a la incapacidad de las instituciones estatales congoleesas para llevar a cabo sus funciones administrativas y mantener el estado de derecho. Por lo tanto, señalan al Estado como uno de los principales culpables de los males que aquejan al sector minero de la RDC en los últimos años (p. 2).

Se puede ver que la lectura y aportación de Kamuanga sobre la cuestión minera ha permitido profundizar en la condición actual de esta problemática. Además, aunque sus declaraciones no refieren específicamente a los matices aquí expuestos, es innegable el nexo entre lo que el artista refiere como la “responsabilidad frágil” y sus efectos negativos en las

condiciones de vida de la sociedad congoleesa. Por otro lado, las consecuencias negativas de las reformas a la industria minera congoleesa, en épocas más recientes, y el consecuente involucramiento de líderes para el éxito de tal implementación, resultan innegables. Sin embargo, esta lectura debe tener en cuenta, primero, que el Estado es sólo un actor entre muchos otros, y que en las tensiones implicadas en esta problemática también están tienen que ver agentes internacionales y corporaciones privadas. Estos últimos tienen un papel decisivo, ya que proveen de apoyo técnico o financiero para la aplicación de las reformas mencionadas. Por lo demás, la crítica a los líderes congoleeses no debería adscribirse al paradigma de la “buena gobernanza” (Wakenge et al 2021, 2): es necesario llevar a cabo una lectura crítica de hechos desde una postura que evite evaluar la gobernanza de la RDC bajo los términos de la experiencia occidental.

Consideramos que la “responsabilidad frágil” a la que remite Kamuanga propicia la aparente perpetuación de un estado constante de explotación. No obstante, en la presente tesis se argumenta que tal interpretación, si bien permite indagar en algunos de los objetos representados en las obras, a través de los cuales el pintor manifiesta tal opinión, ha dejado de lado la riqueza y variedad de diferentes manifestaciones de resistencia.

Una vez expuestas estas ideas, es momento de formular un conjunto de conclusiones acerca de la propuesta de esta investigación.

Conclusiones

Al finalizar este trabajo, cabe preguntarse: ¿cómo poner fin a un diálogo que supuso la formulación de múltiples interrogantes, susceptibles de ser profundizadas? Como se ha demostrado, la producción artística de Kamuanga que se agrupa en la serie *Fragile Responsibility* se caracteriza por una vasta riqueza de significados, interconexiones, reflexiones, potencialidades e historias mismas. Todas ellas permiten desarrollar una serie de ideas y afirmaciones que, si bien no pueden ser consideradas como verdades absolutas, ciertamente generan reflexiones al respecto de las historias, particularidades y complejidades de la sociedad contemporánea de la RDC. En ese sentido, el estudio de las ocho pinturas de la serie ha impulsado diferentes conclusiones que permiten, por un lado, sugerir un cierre preliminar de esta investigación, pero que también significan una oportunidad para complejizar la hipótesis rectora de este trabajo. A partir de lo anterior, se pueden promover más y mejores investigaciones, tanto de la obra de Eddy Kamuanga como de la producción artística contemporánea congoleña.

Como se refirió al inicio de este trabajo, el punto de partida fue el supuesto que afirma que la interacción con las obras de *Fragile Responsibility* permitiría entender, desde la óptica del artista, el fenómeno de la explotación, mismo que se expresa en la perpetuación de la esclavitud del pueblo congolés en diversos periodos históricos y bajo diferentes manifestaciones. Con base en ello, se concluye que efectivamente estas obras apoyan tal entendimiento. No obstante, se podría argumentar que el eje rector desde el cual se ha desarrollado la presente investigación, contrario a lo que se desearía, perpetúa la condición de “artista poscolonial” de Kamuanga, pues en lugar de entender su arte como el resultado de un genio creativo individual y subjetivo, se supedita el análisis y apreciación de su obra a

su origen congolés. En otras palabras, dada la procedencia del artista, su obra nos permitiría entender mejor el panorama sociohistórico local de la RDC.

A este respecto, el debate acerca de la condición del artista poscolonial, desarrollado en el segundo capítulo, delimita lo anterior con un matiz importante: efectivamente se abordó su obra para indagar en el entorno sociocultural de su país, pero ello no significó que tal trabajo sea una muestra *inequívoca y general* de tal situación. Por el contrario, se enfatizó que la obra de Kamuanga es la manifestación de su *punto de vista, individual y subjetivo*, por lo que nunca se perdió de vista que muchas de las afirmaciones formuladas siempre fueron hechas *desde la óptica del artista*. Derivado de tal conciencia, se impulsó el desarrollo de una serie de contrargumentos basados en el contexto histórico congolés, con el objetivo de cuestionar y complejizar algunas de las posturas del pintor.

En consecuencia, la serie *Fragile Responsibility* puede ser concebida como una producción cuyo objetivo es dar cuenta de la problemática de la explotación que ha sufrido la población congoleña a lo largo de la historia. Lo anterior no obedece a que Kamuanga haya adoptado el discurso del artista poscolonial, sino a que su formación como artista lo ha llevado a explorar el arte como medio para expresar su postura.

Es momento de formular las conclusiones preliminares, haciendo referencia directa a las obras de *Fragile Responsibility*.

1) La “responsabilidad frágil” que da nombre a la serie alude al carácter endeble de líderes locales y extranjeros, cuyas decisiones, en pro de sus intereses personales, demuestran la debilidad de su gobierno y, por lo tanto, se caracterizan por una falta de fuerza moral al sacrificar el bienestar de los gobernados, en favor de intereses egoístas. Tal aseveración se aprecia en los diferentes objetos representados en los cuadros, pero especialmente en la manera en la que los *Toby Jugs* y la porcelana china señalan el potencial de corrupción de

líderes congolese y extranjeros: los primeros aspiran al “poder del hombre blanco”, mientras que los segundos persiguen beneficios económicos. Asimismo, en el conjunto de interconexiones presentes en las obras se observa que tal fragilidad se manifiesta una y otra vez en la materialidad de objetos que han participado en la historia de la RDC. En consecuencia, el carácter endeble de la responsabilidad es palpable en la actualidad.

Al respecto de esta primera conclusión, y tomando en cuenta la problematización de la hipótesis ofrecida anteriormente, la administración gubernamental de la RDC no debe ser evaluada desde el paradigma de la “buena gobernanza”, bajo los términos de la experiencia occidental, aunque es cierto que el artista la presenta de esa manera. Por esta razón, aunque la lectura de Kamuanga promueve reflexiones relativas al impacto negativo de un mal gobierno, ésta es problemática en la medida en que ubica a la RDC como imposibilitada para autogobernarse.

2) En lo que a explotación corresponde, se ha puesto de manifiesto que la misma se refiere, concretamente, al trabajo físico, a la mano de obra de los congolese en tres diferentes empresas: la esclavitud que tuvo lugar desde el siglo XVI, el trabajo forzado en la industria textil colonial y la extracción del coltán a finales del siglo XX y principios del XXI. Esta conclusión partió del análisis de las telas que visten a los sujetos de las pinturas: además de contextualizarlas en el marco del cultivo algodónero de la administración belga, se estableció una conexión entre ellas y las actitudes fatigadas de sus portadores. Este hecho favoreció señalar que tal agotamiento destaca por su carácter crónico y, en consecuencia, que es empleado por Kamuanga como un recurso narrativo para hacer referencia a un tiempo remoto; igualmente, el artista enfatiza con él que tal condición se ha convertido en una dolencia habitual, es decir, se ha prolongado hasta la época actual. Aunque la percepción de Kamuanga supone una forma de establecer un hilo conductor entre el pasado y el presente

del país centroafricano, nuevamente surge la oportunidad de cuestionar tal lectura. En múltiples expresiones de resistencia y emancipación se demuestra que la explotación no fue recibida de forma pasiva por la población congoleña, la cual se plantó frente a las demandas de productividad vinculadas a tal explotación.

3) Finalmente, la presente tesis concluye que para Kamuanga la explotación de sus connacionales es el resultado directo de las “responsabilidades frágiles” de líderes locales y extranjeros. Al analizar diferentes periodos históricos, el pintor demuestra que son las decisiones, imposiciones, reformas y alianzas de aquéllos las que, en varios contextos y con diversos objetivos, han favorecido la explotación de la población. Por si fuera poco, con la explotación se han visto beneficiados esos líderes, tanto en lo económico como en lo político y social. Este hecho se hizo patente en las connotaciones de los microchips que marcaron las pieles de los protagonistas de todos los cuadros de *Fragile Responsibility*: por medio de ellos se ejemplificaron los “costos ocultos” de reformas que presuntamente se implementaron “en favor de la población”. Nuevamente, la lectura resultó enriquecedora porque dio pauta a cuestionar, desde otro punto de vista, una serie de narrativas que, pese a enfatizar su interés en la población y las “buenas intenciones”, siguen siendo proyectos fallidos que deben revisarse antes de continuar con su implementación.

Al respecto de este último punto, es innegable el valor de los señalamientos de Kamuanga sobre el impacto de la responsabilidad de gobernantes locales y extranjeros. No obstante, el análisis de esta problemática demostró, por un lado, que las responsabilidades no deben supeditarse únicamente a políticos, sino también a corporaciones. La razón es que los intereses que están en juego, en muchos de los casos, tienen una connotación económica: garantizar una imagen ética y socialmente responsable de una empresa tiene un impacto positivo en su presencia en el mercado. Por lo tanto, es necesario hacer alusión también a la

responsabilidad de este sector en la perpetuación de condiciones desfavorables para la población congoleesa.

Indagar en las connotaciones asociadas a los circuitos que se admiran en los cuadros permitió problematizar la invitación del pintor. A lo largo de los capítulos ha quedado demostrado que Kamuanga desarrolló *Fragile Responsibility* principalmente con el objetivo de asumir, como pintor, la responsabilidad de invitar a los espectadores a asumir, a su vez, su responsabilidad: el camino es la toma conciencia frente a las “condiciones y contradicciones” de la sociedad de la RDC. Pese a que se han expuesto las razones del posicionamiento de Kamuanga, especialmente en el primer capítulo, resulta necesario también señalar una tensión que puede derivar de tal exhortación: se corre el riesgo de reducir a la población congoleesa al papel de víctima cuyo estatus sería consecuencia de la constatación y reafirmación de un conjunto de asimetrías y tensiones permanentes, continuas e irresolubles.

Enunciadas estas conclusiones, tienen lugar las siguientes interrogantes: ¿cómo y dónde situar el trabajo de Eddy Kamuanga?, ¿sus lecturas de la sociedad de su país, desarrolladas a lo largo de *Fragile Responsibility*, están encaminadas a satisfacer un mercado que sigue optando por la *otredad* de lo “africano”, o, por el contrario, son una forma de hacer una llamada de atención frente a injusticias, situaciones e historias que se suelen dejar de lado?, ¿es posible afirmar una postura inequívoca de lo que se observa? La conclusión final de este trabajo apunta a la imposibilidad de ofrecer respuestas absolutas a éstos y otros cuestionamientos. Sin embargo, en estas páginas se da cuenta de la riqueza y potencial de la producción artística del pintor congolés, así como de la escena del arte contemporáneo africano. Así pues, sirvan los argumentos formulados en la presente tesis como un incentivo

por desarrollar más y mejores investigaciones que pongan en el centro de la discusión éstas y otras obras.

Bibliografía

- Abrams, Amah-Rose. "Transvanguard Pioneer October Gallery Turns 40". Jenkins Johnson Gallery. 19 de junio de 2019. <https://www.jenkinsjohnsongallery.com/press/64-transvanguard-pioneer-october-gallery-turns-40/>
- Adelman, Kenneth Lee. "The recourse to authenticity and Negritude in Zaire" *The Journal of Modern African Studies* 13, no. 1 (1975): 134-139.
- Amendah, Hanou. "Eddy Kamuanga Ilunga, connecting the dots between the past and the present". *Obatala*. 16 de mayo de 2018. <http://obatala.co.uk/blog/art/eddy-kamuanga-ilunga-connecting-the-dots-between-the-past-and-the-present/>
- Appiah, Kwame Anthony. *In My Father's House: Africa in the Philosophy of Culture*. New York: Oxford UP, 1999
- Apollo. "40 UNDER 40 AFRICA: Eddy Kamuanga Ilunga". Apollo. The International Art Magazine. 28 de septiembre de 2020. <https://www.apollo-magazine.com/eddy-kamuanga-ilunga-apollo-40-under-40-africa-the-artists/>
- Barber, Karin. "Popular Arts in Africa" *African Studies Review* 30, no. 3 (1987): 1-78. <https://doi.org/10.2307/524538>.
- Bashwira, Marie-Rose y Cuvelier, Jeroen. "Women, mining and power in southeastern Democratic Republic of Congo: The case of Kisengo" *The Extractive Industries and Society* 6, no. 3 (2019): 960-967. <https://doi.org/10.1016/j.exis.2019.02.010>
- Binder, Lisa. "Contemporary African art in the London art market : 1995-2005" Tesis doctoral. University of East Anglia, Reino Unido, 2009.
- Bruggeman, Danielle. "Vlisco: Made in Holland, adorned in West Africa, (re)appropriated as Dutch design" *History in Afric Fashion, Style & Popular Culture* 4, no. 2(2017): 197–214. doi: 10.1386/fspc.4.2.197_1

- Bennetta Jules-Rosette. *The Messages of Tourist Art*. Estados Unidos: Springer, 1984.
- Biaya, Tshikala Kayembe. “La Peinture Populaire comme Mode D’Action Politique Des Classes Dominées au Zaïre: 1960-1989” *Contemporary French Civilization. Afrique et Antilles francophones* 14, no. 2 (1990): 345-370. <https://mukanda.univ-lorraine.fr/s/mukanda/item/37060>
- Cameron, Elisabeth L. "Coming to terms with heritage: Kuba ndop and the art school of Nsheng." *African Arts* 45, no. 3 (2012): <https://link.gale.com/apps/doc/A300443903/AONE?u=anon~6fa63944&sid=googleScholar&xid=32c05b27>.
- Carroll, Noël. “Visual Metaphor” En *Aspects of Metaphor*, editado por Jaakko Hintikka. 189-218. Dordrecht, Países Bajos: Springer, 1994. https://doi.org/10.1007/978-94-015-8315-2_6
- Chouaki, Yasmine. “Géraldine Tobé, la flamme congolaise”. *rfi*. 15 de agosto de 2021. <https://www.rfi.fr/fr/podcasts/en-sol-majeur/20210815-g%C3%A9raldine-tob%C3%A9-la-flamme-congolaise>
- Claessens, Bruno. *Mangbetu*. Bégica: Claes Gallery, 2011.
- Edoh, M. Amah. “Redrawing Power? Dutch Wax Cloth and the Politics of ‘Good Design’” *Journal of Design History* 29, no. 3 (2016): 258-272. <https://doi.org/10.1093/jdh/epw011>
- Fabian, Johannes. *Remembering the Present: Painting and Popular History in Zaïre*. Estados Unidos: University of California Press, 1996.
- Falkner, Frank y Wood, Enoch. *The Wood family of Burslem, a brief biography of those of its members who were sculptors, modellers and potters*. Londres: Chapman & Hall, 1912
- Finally, Robert. “The Pilgrim Art: The Culture of Porcelain in World History” *Journal of World History* 9, no. 2 (1998): 141-187. <http://www.jstor.org/stable/20078727>
- Freeth, Frank. *Old English pottery*. Londres: Morgan, Thompson & Jamieson, 1896

- Frankema, Ewout y Buelens, Frans “Introduction” En *Colonial Exploitation and Economic Development: The Belgian Congo and the Netherlands Indies Compared*, editado por Ewout Frankema y Frans Buelens. 1-17. Londres: Routledge, 2013
- Gongora, Romeo. “Statement”. *Romeogongora.com*. <https://romeogongora.com/work/>
- Gordillo Álvarez-Valdés, Lourdes. “El cuerpo humano y su proceso de objetivación” *Revista Internacional de Filosofía*, 4 (2011): 357-367.
- Hassan, Salah. “The Modernist Experience in African Art: Visual Expressions of the Self and Cross-Cultural Aesthetics” En *Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*, editado por Okwui Enwesor y Olu Oguibe. 217-235. Massachusetts, USA: The MIT Press, 1999.
- Heywood, Linda. “Slavery and its Transformation in the Kingdom of Kongo: 1491–1800.” *The Journal of African History* 50, no. 1 (2009): 1-22. doi:10.1017/S0021853709004228.
- Hintjens, Helen. “Decolonising Global Art: 4 Global Collage artists” UN diss. Royal Academy of Fine Art, The Hague, 2014.
- Houben, Vincent y Seibert, Julia. “(Un)freedom: colonial labor relations in Belgian Congo and the Netherlands Indies compared” En *Colonial Exploitation and Economic Development: The Belgian Congo and the Netherlands Indies Compared*, editado por Ewout Frankema y Frans Buelens. 178-192. Londres: Routledge, 2013
- Jaggi, Maya. “Eddy Kamuanga Ilunga: understanding the present through the past”. *The Financial Times*. 11 de mayo de 2018. <https://www.ft.com/content/5ad73f7c-521c-11e8-84f4-43d65af59d43>
- Jansen, Angela. “Decolonising Fashion. Defying the 'White Man's Gaze'”. *Vetoj. The Platform for Critical Thinking on Fashion*. 2019. <http://vestoj.com/decolonialising-fashion/>

Jewsiewicki, Bogumil. "Collective memory and its images: Popular urban painting in Zaire — a source of "present past" *History and Anthropology. Afrique et Antilles francophones* 2, no. 2 (1986): 389-400 DOI: 10.1080/02757206.1986.9960775

_____ "Zairian Popular Painting as Commodity and as Communication" En *African Material Culture*, editado por Mary Jo Arnoldi, Kris y Christraud Geary Hardin. 334-355. Bloomington: Indiana University Press, 1996.

_____ "A Century of Painting in the Congo: Image, Memory, Experience, and Knowledge" En *A Companion to Modern African Art*, editado por Gitti Salami y Monica Blackmun Visonà. 330-346. Reino Unido: John Wiley & Sons, 2013.

Johanson, Christabel. "The Artwork of Eddy Kamuanga Ilunga". *Africanah.org*. 6 de junio de 2018.
<https://africanah.org/the-artwork-of-eddy-kamuanga-ilunga/>

Kamuanga, Eddy. *Fragile Responsibility*. Londres: Reino Unido: October Gallery, 2018.

_____ "*Fragile Responsibility*". Material no publicado, 2018, video.

Kasfir, Sidney Littlefield. *Contemporary African Art*. Londres: Thames & Hudson, 2020

Kasfir, Sidney Littlefield y Till Forster. *African Art And Agency In The Workshop*. Bloomington: Indiana University Press, 2013

Kin ArtStudio = KAS Project. Kin ArtStudio. http://www.vitshois.com/download/KAS_Project.pdf

Kowaleski Wallace, Elizabeth. "'Character Resolved into Clay": The Toby Jug, Eighteenth-Century English Ceramics, and the Rise of Consumer Culture" *Eighteenth-Century Fiction* 31, no. 1 (2018): 19-44. doi: 10.3138/ecf.31.1.19

Le Billon, Philippe y Spiegel Samuel. "Cleaning mineral supply chains? Political economies of exploitation and hidden costs of technical fixes" *Review of International Political Economy* 8, no. 2 (2021). DOI: 10.1080/09692290.2021.1899959

Likaka, Osumaka. *Rural Society and Cotton in Colonial Zaire*. Estados Unidos: The University of Wisconsin Press, 1997

Loffman, Reuben. “Belgian Rule and its Afterlives: Colonialism, Developmentalism, and Mobutism in the Tanganyika District, Southeastern DR-Congo, 1885–1985” *International Labor and Working-Class History* 92 (2017): 47–68. doi:10.1017/S0147547917000060

Martínez-Ruiz, Bárbaro. *Escritura gráfica kongo y otras narrativas del signo*. México: Colmex-CEAA, 2012

_____ “Konto Ins-(ex)piration in Contemporary Art” *The Art Bulletin* 98, no. 3 (2016): 291-296. DOI: 10.1080/00043079.2016.1157410

McAndrew, Clare. *The Art Market 2020*. Suiza, Basel: Art Basel & UBS Report, 2020

Melkebeke, Sven van. *Dissimilar Coffee Frontiers: Mobilizing Labor and Land in the Lake Kivu Region, Congo and Rwanda (1918-1960/62)*. Países Bajos: Brill, 2020

Mitchell, William John Thoma. *La ciencia de la imagen: Iconología, cultura visual y estética de los medios*. Madrid: Akal, 2019

Mudimbe, Valentin-Yves. *The Idea of Africa. African Systems of Thought*. Bloomington: Indiana University Press, 1994

_____ “Art, Identity, Boundaries: Postmodernism and Contemporary African Art” En *Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*, editado por Okwui Enwesor y Olu Oguibe. 19-29. Massachusetts, USA: The MIT Press, 1999.

Murray Brown, Griselda. “How African and diaspora artists are holding a mirror to society”. *The Financial Times*. 2 de noviembre de 2019. <https://www.ft.com/content/735f629a-fc93-11e9-98fd-4d6c20050229>

Nzewi, Ugochukwu-Smooth y Fillitz, Thomas. *Dak'Art. The Biennale of Dakar and the Making of Contemporary African Art*. Londres Thames & Hudson, 2020.

- October Gallery. *About Us*. https://octobergallery.co.uk/about_us/
- Oguibe, Olu. *The Culture Game*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2004.
- Pathy Tshindele, La Biennale de Lubumbashi VI 24 Oct-24 Nov 2019.
<https://biennaledelubumbashi.com/people/pathy-tshindele>
- Price, Bernard. *The Arthur Negus guide to English pottery and porcelain*. Londres: Hamlyn, 1978
- Primo Marella Gallery, “Vitshois Mwilambwe Bondo”,
<https://www.primomarellagallery.com/en/artists/25/vitshois-mwilambwe-bondo/>
- Rackham, Bernard. *English pottery, its development from early times to the end of the eighteenth century*. Londres: E. Benn, 1924
- Refaie, Elisabeth El. “Understanding Visual Metaphor: The Example of Newspaper Cartoons.”
Visual Communication 2, no. 1 (Febrero 2003): 75–95.
<https://doi.org/10.1177/1470357203002001755>
- Rapport d es activit é s "MASTER ART 1, Kinshasa 2013"*. Kin ArtStudio.
http://www.vitshois.com/download/Master_Art_Project.pdf
- Rusembuka, Muhigirwa. “Authenticity and Education in Zaire” *Wajibu* 5, no. 2 (1990): 11-12
- Schütte, Philip y Näher, Uwe. “Tantalum supply from artisanal and small-scale mining: A mineral economic evaluation of coltan production and trade dynamics in Africa's Great Lakes region”
Resources Policy, 69 (2020): 1-14. <https://doi.org/10.1016/j.resourpol.2020.101896>
- Seibert, Julia. “More Continuity than Change? New Forms of Unfree Labor in the Belgian Congo, 1908–1930” En *Humanitarian Intervention and Changing Labor Relations*, editado por Marcel van der Linden. 369–386. Países Bajos: Brill, 2011. doi:
<https://doi.org/10.1163/ej.9789004188532.i-556.88>
- Steiner, Christopher Burghard. *African Art in Transit*. New York: Cambridge University, 1994.

- Szombati-Fabian, Ilona y Fabian, Johannes. "Art, History, and Society: Popular Painting in Shaba, Zaire" *Studies in Visual Communication* 3, no. 1 (1976): 1-21.
<https://repository.upenn.edu/svc/vol3/iss1/2>
- Taka, Miho. "Conflict Coltan: Local and International Dynamics in the Democratic Republic of Congo" Tesis Doctoral. Coventry University, Reino Unido, 2011.
- Tegha Abeng, Zuzeeke. "Forced Labour in Armed Conflicts: Special Case of the Democratic Republic of Congo" Tesis de Maestría. Lund University, Suecia, 2009.
- Thornton, John. "Early Kongo-Portuguese Relations: A New Interpretation" *History in Africa* 8 (1981): 183–204. doi:10.2307/3171515.
- Van Alphen, Ernst. "'¿Qué Historia, la Historia de Quién, Historia con qué Propósito?': Nociones de Historia en Historia del Arte y Estudios de Cultura Visual". *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, no. 3 (2006): 80-97.
- Van Beurden, Sarah. "The Value of Culture: Congolese Art and the Promotion of Belgian Colonialism (1945–1959)" *History and Anthropology* 24, no. 4 (2013): 472-492 DOI: 10.1080/02757206.2013.813849
_____ *Authentically African: Arts and the Transnational Politics of Congolese Culture*. Athens: Ohio University Press, 2015.
- _____ "Art, the "Culture Complex," and Postcolonial Cultural Politics in Sub-Saharan Africa" *Critical Interventions: Journal of African Art History and Visual Culture* 10, no. 2 (Octubre 2016): 255-260 <https://doi.org/10.1080/19301944.2016.1227216>
- Vansina, Jan. *Art History in Africa*. Reino Unido: Routledge, 1984.
- Vincent, Cédric. "Hot commodity!" *Cahiers d'études africaines*, no. 223 (2016): 459-478.
- Vogel, Christoph, Musamba, Josaphat y Radley Ben. "A miner's canary in eastern Congo: Formalisation of artisanal 3T mining and precarious livelihoods in South Kivu" *The*

Extractive Industries and Society, 5, no. 1 (2018): 73-80.

<https://doi.org/10.1016/j.exis.2017.09.003>

Wakenge, Claude Iguma. "Stadium Coltan: Artisanal Mining, Reforms and Social Change in Eastern Democratic Republic of Congo" Tesis Doctoral. Wageningen University, Países Bajos, 2017.

Wakenge, Claude Iguma, Bashwira, Marie-Rose, Bergh, Sylvia y Cuvelier, Jeroen. "From 'conflict minerals' to peace? Reviewing mining reforms, gender, and state performance in eastern Democratic Republic of Congo" *The Extractive Industries and Society* 8, no. 2 (2021): 1-15.

<https://doi.org/10.1016/j.exis.2021.100894>

White, Bob. "L'incroyable machine d'authenticité: l'animation politique et l'usage public de la culture dans le Zaïre de Mobutu" *Anthropologie et sociétés* 30, no. 2 (2006): 43-63

Winter, Irene. "Defining "Aesthetics" for Non-Western Studies: The Case of Ancient Mesopotamia" En *Art history, Aesthetics, Visual Studies*, editado por Michael Ann Holly y Keith Moxey. 3-28. Massachusetts, USA: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2002.