

# Yinka Shonibare<sup>1</sup>, MBE<sup>2</sup>: y la cita al Rococó en *Mr. & Mrs. Andrews (sin la cabeza)* (1998) y *The Swing (after Fragonard)* (2001)

**Albeiro Arias**

Profesor de Historia del Arte de la Universidad del Tolima  
Doctor en Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile



(Grasse, 5 de abril de 1732 - París, 22 de agosto de 1806)<sup>3</sup> y *Mr. and Mrs. Andrews* (1749) de Thomas Gainsborough<sup>4</sup> (Sudbury, bautizado el 14 de mayo de 1727-Londres, 2 de agosto de 1788) en sus obras *Mr. & Mrs. Andrews (sin la cabeza)*<sup>5</sup> (1998) *The Swing (after Fragonard)*<sup>6</sup> (2001)?

*El columpio* (1767) de Fragonard, representa una escena galante en medio de un ambiente idílico. En ella, un hombre mayor (previsiblemente el esposo), balancea un columpio que pende de la rama de un viejo y frondoso árbol hasta llevarlo al punto máximo de oscilación. Sentada en el columpio, una joven aristocrática alza los pies y uno de sus zapatos vuela en el aire. Abajo y a la izquierda, en un primer plano, y a los pies de una escultura de Cupido, su joven amante, escondido entre el follaje, observa por debajo de las capas de la falda del suntuoso vestido de seda rosa y encajes de la joven. Esta obra es considerada como una de las más representativas del Rococó. Dos querubines se abrazan en el centro y al fondo de la escena.

El presente ensayo surge de una pregunta ¿Cuál es el interés de Shonibare de citar y apropiarse de dos obras icónicas del Rococó: *El Columpio* (1767) de Jean-Honoré Fragonard

<sup>1</sup> Yinka Shonibare, MBE, (nació el 9 de agosto de 1962) es un artista británico-nigeriano que vive en Londres. Tiene un lado de su cuerpo con parálisis por una mielitis transversa (una inflamación de la médula espinal). Su trabajo explora la identidad cultural, el colonialismo y poscolonialismo en el contexto actual de la globalización. Un sello distintivo de su arte son las telas holandesas de colores brillantes que utiliza.

<sup>2</sup> En 2014, recibió la MBE. La Orden más sobresaliente del Imperio Británico. Es una orden de caballería británica, que recompensa las contribuciones a las artes y las ciencias, el trabajo con organizaciones benéficas y de bienestar, y el servicio público fuera del servicio civil. Irónicamente la integró a su nombre.

<sup>3</sup> Ver fig. 1.

<sup>4</sup> Ver fig. 2.

<sup>5</sup> Ver fig. 3.

<sup>6</sup> Ver fig. 4.

observa Auberries, unas fértiles tierras que son de su propiedad, cerca de Sudbury. Se destaca los finos e impecables trajes que viste la pareja, en un ambiente rural. Los esposos no ocupan el centro de la composición, sino que están ubicados a la izquierda, permitiendo ver el gran al paisaje. Es importante agregar que el matrimonio del señor y la señora Andrews era una transacción comercial entre una familia aristocracia terrateniente y una familia de textileros y pañeros.

Shonibare recrea con maniqués a la manera de un *tableaux vivantes* (pintura viviente) expresión francesa para definir la representación por un grupo de actores o modelos de una obra pictórica preexistente, como sucede con las dos obras mencionadas, salvo que en este caso son los maniqués quienes cumplen la función de los actores. Las dos pinturas al óleo pasan de la bidimensionalidad a ser una instalación tridimensional.

En *The Swing (after Fragonard)* (2001), hay un maniquí femenino sin cabeza de tamaño natural, sentado sobre un columpio, un follaje falso, y con la ayuda de algunas líneas de pesca, un zapato de tacón alto suspendido en el aire. El vestido de la figura tiene un estilo victoriano, salvo que no está hecho con sedas sino con cera-print “africana”.

En *Mr. & Mrs. Andrews* (sin la cabeza) (1998), Shonibare sitúa a tres figuras hechas en fibra de vidrio alrededor de un banco de hierro forjado. Un cuerpo femenino sin cabeza posa con capricho, las manos cruzadas en su regazo, y un sofisticado vestido ocupa la mayor parte del banco. El corte del vestido es del siglo XVIII. Al lado, un hombre sin cabeza, inclina el brazo izquierdo en el banco mientras apoya su escopeta de caza debajo del otro brazo. Luce un traje casual, de cortes precisos y colores vistosos, bien elaborado. Cerca, un canino de color blanco y negro mira a su amo, es el único que tiene cabeza.



Mi tesis es que Shonibare a través de estas dos apropiaciones del Rococó cuestiona todo un sistema de valores occidentales. No hay discusión en que ambas pinturas citadas son icónicas del arte occidental y representan unos marcados estereotipos sociales. El Rococò, es un periodo en el que se disfrutaba de lo terrenal, lo concreto, de todo aquello que los sentidos proporcionan, del gusto y los placeres transitorios. Hauser describe al rococó como un arte que “se hace más humano, más accesible, con menos pretensiones; ya no es para semidioses y superhombres, sino para comunes mortales, para criaturas débiles, sensuales, sibaritas; ya no expresa la grandeza y el poder, sino la belleza y la gracia de la vida, y ya no quiere imponer respeto y subyugar, sino encantar y agrandar” (Triado, 1986: 3-4). En esta época el arte estuvo marcado por las cortes y la aristocracia, y se desarrolló en los salones, pero también fue un tiempo en el que los palacios estaban al margen de las realidades sociales de comienzos del siglo XVIII. La aristocracia disfrutaba de la extrema riqueza y del lujo a costa de las clases más bajas. Dice Sherif (1990) que las pinturas del Rococó son objetos de ostentación de una clase dominante, símbolo de un sistema opresivo, tiránico, contra el cual luchó la revolución.

Shonibare gracias a su mezcla cultural anglo-nigeriana, ha reflexionado sobre temas

postcoloniales y sobre problemas de identidad, originalidad y autenticidad, raza, hibridez cultural, identidad y moda.

La práctica de la apropiación ha sido inherente al arte. El término fue acuñado por el crítico de arte Douglas Crimp, quien organizó la exposición “Pictures” (Septiembre 24 - octubre 29 de 1977), a la que invitó a artistas que no trabajaban con imágenes originales, sino de las que se apropiaban de otros autores para jugar con ellas y crear una nueva obra. Se refiere a artistas que toman o se apropian de elementos de obras precedentes para crear una obra completamente nueva en la que se re-contextualizan los elementos apropiados dándole un nuevo significado. Son muchas las formas de apropiación, la copia, el montaje, el reciclaje, el collage, el objeto “encontrado” y el apropiado como ready-made, el sample, la serialización, la cita, el copy and paste, la fragmentación, la reconstrucción, la manipulación, el ensamblaje, el reciclado, el rayado, el scratchado, la remezcla, la hibridación, postproducción, el Found Footage, entre muchos otros. En todas estas técnicas el autor no trata de hacer pasar como propios ninguno de los elementos constitutivos de la obra apropiada. Cuando se cita la obra de otro se hace explícitamente para que el espectador entienda que la obra se refiere a otra, a modo de homenaje o como crítica. Se trata a fin de cuentas de generar nuevas formas de ver. En cualquier caso, el artista que mira al pasado en el que se inscribe y replantea una obra clásica con una mirada contemporánea, bien para afirmar, cuestionar, inquirir o recusar su técnica o su temática o bien para decir algo nuevo a través de una proposición plástica o visual nueva.

La práctica de apropiación niega, así, el carácter valioso y subversivo de conceptos como “originalidad”, “autenticidad”, “expresión”, “liberación” o “emancipación”. Por ello tiene su más importante campo de acción en la crítica de las nociones exigidas por el sistema de ordenación moderno para la conformación de los principios básicos de la historia de arte: originalidad, autenticidad y presencia (Prada, 2001: 11).

Es importante notar que el tipo de apropiación que hace Shonibare difiere de otros artistas, por ejemplo, la obra original apropiada se mantiene intacta, diferente de De Kooning borrado por Rauschenberg (1953), o de los hermanos Chapman que pintan encima de 83 grabados originales de Goya, o Duchamp que agrega el bigote a la Mona Lisa en L.H.O.O.Q. (1919). Tampoco hace copias exactas de las imágenes originales como Sherrie Levine. Shonibare crea sus propias obras a partir de una iconografía cargada de significados, pero si bien es cierto que estas obras son una parodia a las originales, no busca desacreditarlas ni cuestionar su valor, por el contrario, es su valor canónico, su “aura” en términos de Benjamín, lo que usa Shonibare para crear su propio discurso.

Shonibare no sólo hace apropiaciones de tipo iconográfico, también se apropia de técnicas como el uso de maniqués que ya había hecho Duane Hanson con sus esculturas hiperrealistas, que servían para tratar entre otros temas la desigualdad racial. Charles Ray también trabaja con maniqués a los cuales les altera los tamaños, hace abstracciones, cuestiona la representación del poder. Sin duda, también habría que tener en cuenta a Cindy Sherman con sus maniqués fotografiados y Hiroshi Sugimoto y sus fotografías de figuras en cera. Igualmente se apropia de materiales que ya están manufacturados para crear sus diseños, siguiendo la herencia de Marcel Duchamp y sus ready-made, que no es otra cosa que el objeto común sacado de su contexto habitual y reasumido como obra del artista. Es decir, que estas obras parten de objetos ya hechos. Sin embargo, los objetivos de Duchamp eran contra la propia institución arte, mientras Shonibare tiene un discurso externo al arte y más político. El artista utiliza telas “africanizadas” de estampados y colores brillantes fabricadas por la compañía Vlisco<sup>7</sup>, especializada en la exportación y venta de estas telas para los inmigrantes africanos que residen

<sup>7</sup> Página web de Vlisco <http://www.vlisco.com/home/en/page/305/>

en Europa. Shonibare no crea las telas sino que trabaja con textiles industriales que circulan en el mercado y están al alcance de cualquiera.

“tales artistas que insertan su propio trabajo en el de otros contribuyen a abolir la distinción tradicional entre producción y consumo, creación y copia, *ready made* y obra original. La materia que manipulan ya no es materia prima. Para ellos no se trata ya de elaborar una forma a partir de un material en bruto, sino de trabajar con objetos que ya están circulando en el mercado cultural... (Foster, 1986: 7-8).

Shonibare visitó una tienda de telas africanas en el mercado de Brixton, en el sur de Londres, y descubrió que la mejor tela africana se fabricaba en realidad en los Países Bajos y luego se exportaba a África. Además, las impresiones de cera holandeses, como se les conoce, se inspiraron en los batiks javaneses. Por ende, este tipo de textiles resulta ser la confluencia de diversas operaciones coloniales, desde su exportación de Indonesia a Holanda, hasta su apropiación final y redistribución en África a principios y mediados del siglo XIX, de tal manera, que estos textiles no son en realidad ni holandeses ni africanos. Sin embargo, se asocia con la identidad de los africanos hasta el punto que los inmigrantes de este continente en Europa suelen vestirse con dichas telas, como si la tela “africana” fuera lo mismo que identidad africana. Estos géneros se convierten en una metáfora del encuentro colonial y pos colonial entre holandeses, británicos y africanos. Está claro que dentro de las representaciones sociales la vestimenta “...se constituye en expresión cultural de un país, pueblo o región determinada, incluso de individuos y/o grupos específicos. Se realza como signo visual, tangible materialmente y portador de infinidad de mensajes” (Basail, 2006, p. 12). La ropa históricamente ha sido un significativo primordial de estatus social, y como demuestra Shonibare, la moda también es parte de la historia. Los maniqués de Shonibare no visten trajes en seda sino trajes al estilo victoriano hechos de estos textiles “africanos”. El periodo victoriano representa los siglos XVIII

y XIX (el punto más alto del colonialismo). El artista nos hace un llamado a entender que África es multicultural, hablan varios idiomas, tienen diversas creencias religiosas y sistemas políticos, pero a este continente suele reducirse y homogenizarse a estereotipos como los textiles. Y lo peor es que son productos coloniales y postcoloniales, pues en realidad estas telas no son africanas sino hechas en Europa e inspiradas en Indonesia. La paradoja no termina ahí, las telas de algodón eran un lujo importado de EE.UU. y de la India que sólo podían ostentar los europeos ricos en la época colonial. Desvelándose todo un sistema de intercambio cultural y los orígenes de la economía globalizada. De esta manera, se cuestionan conceptos como identidad, originalidad y autenticidad.

No es gratuito que Shonibare haya escogido obras del Rococò, período histórico donde reina la extravagancia, lo intrascendente, el lujo y la frivolidad. El reinado de Luis XV, al igual que su sucesor, Louis XVI, encarnan esta noción de exceso y extravagancia, que a la postre generó el levantamiento del pueblo contra la aristocracia y la posterior la Revolución francesa con sus drásticas consecuencias para la aristocracia, en donde no quedó títere con cabeza, literalmente. Al contrastar los dos mundos, el de la aristocracia del siglo XVIII y los burgueses capitalistas de hoy, al encontrar similitudes frente al lujo de una clase privilegiada y la explotación de los otros, Shonibare parece advertirle a la burguesía actual que su destino puede ser el mismo: perder la cabeza. Shonibare acepta que es una referencia directa a la Revolución Francesa<sup>8</sup> cuando gran parte de la aristocracia fue decapitada en la guillotina.

En el Rococò las pinturas eran pequeñas para que pudieran ser admiradas de una manera más íntima por el espectador, que generalmente

<sup>8</sup> JAGOE, Rebecca. “Colonialism and Cultural Hybridity: An Interview with Yinka Shonibare, MBE”. Consultado el 11 de septiembre de 2014 en: <http://theculturetrip.com/africa/nigeria/articles/colonialism-and-cultural-hybridity-an-interview-with-yinka-shonibare-mbe/%0A>

era la aristocracia. Shoniware hace sus maniqués de tamaño natural. En Fragonard, el espectador no participa, es un receptor pasivo. En Shonibare el espectador participa activamente y puede tomar el papel voyerista del amante, pues la obra se puede ver desde cualquier ángulo. El color de la piel en los personajes de Gainsborough y Fragonard es blanco. Los maniqués de Shonibare son de color oscuro pero no son negros sino de un tono bronceado que los hace ambiguos. En *The Swing (after Fragonard)* (2001) Al igual que hizo con Gainsborough, el fondo original se descarta, sólo aparece una rama falsa de un árbol suspendida desde el techo, de manera surrealista, y faltan todos los personajes masculinos, los querubines y el cupido. Las obras están paradas sobre una plataforma blanca ligeramente elevada, frente a una pared del mismo color, adquiriendo cierto ambiente teatral. Las luces son tenues, y las figuras proyectan largas sombras contra el espacio. Shonibare ha eliminado todo o gran parte del paisaje. Es notable, que a la pareja de terratenientes, los Andrews, se les haya abolido toda referencia a las tierras que reflejan su riqueza. Son las propiedades lo que les otorga jerarquía, su identidad social que esta por fuera de la aristocracia, de ahí que Gainsborough les diera tanto énfasis a sus propiedades. Pareciera que borradas las propiedades borrada la identidad, tal vez de ahí deriva la falta de las cabezas en los maniqués. En “The Swing (Después de Fragonard)”, las telas llevan el logotipo de Chanel, pero no son originales, esto pudiera servir para cuestionar las nuevas maneras que tiene la burguesía de demostrar su ostentación. Los Andrews se retrataban frente a sus propiedades para demostrar sus riquezas, hoy en día, se muestran las marcas de los objetos. Ya no sólo se compran productos sino la imagen

que tienen estos productos. Y si de apariencias se trata, que mejor ejemplo que el matrimonio Andrews, cuya unión solo era una transacción comercial.

Otro sentido simbólico de la escogencia de obras del Rococó, es aquello que Minguet (1992: 183) llamó “el reino de las mujeres”, y que se refiere al papel preponderante de la mujer en lo social y en el arte, recordemos a Madame de Pompadour y a Marie-Louise-Élisabeth Vigée-Lebrun, entre otras. Una sensibilidad asociada a lo emocional, a la belleza, a lo cotidiano y afectivo. Una mujer alejada de la imagen religiosa que disfruta de su sexualidad sin sentirse culpable y que se refleja en la iconografía de la época donde la mujer ocupaba el centro y protagonismo de la obra. Por vez primera, la representación de lo femenino se alejó de la figura mítica de Venus o de las imágenes religiosas cristianas, para mostrar una mujer de la cotidianidad de la sociedad francesa, la cortesana aderezada con elegante ornamentación, vestuarios, y escenas galantes. La mujer entonces se erige durante este periodo como un desafío al mundo falocéntrico, bella metáfora para Shonibare que cuestiona las relaciones basadas en binarios: hombre/mujer, blanco/negro, Europa/África, ricos/pobres, centro/periferia.

La obra de Shonibare parece una afrenta contra las convenciones y estereotipos del poder a partir de una inversión de valores occidentales. Esto lo logra mediante la apropiación de materiales y obras del pasado, reconfigurándolos, actualizándolos y creando nuevas rutas visuales, nuevas valoraciones y nuevas maneras de consumir dichas imágenes.

Anexos



Fig. 1. Jean-Honore Fragonard. El columpio (L'escarpolette) (1767). Óleo sobre lienzo. Rococó. 81 cm × 65 cm. Colección Wallace, Londres.



Fig.2. Yinka Shonibare, MBE *The Swing (after Fragonard)* 2001, Dutch wax printed cotton textile, life-size mannequin, swing, artificial foliage Approx: 330 x 350 x 220cm (130 x 138 x 87in) Copyright of the artist. Courtesy of the artist and Tate Collection, London.





Fig. 3. Thomas Gainsborough. *El señor y la señora Andrews (Mr. and Mrs. Andrews)*. (1749). Óleo sobre lienzo. Rococó. 69,8 cm × 119,4 cm. National Gallery de Londres, Londres.



Fig. 4. Yinka Shonibare. *Mr. and Mrs. Andrews without their heads*. (1998). Wax-print cotton costumes on armatures, dog, mannequin, bench, gun; 65 by 225 by 100 inches. Collection of the National Gallery, Ottawa, Ontario, Canada. Courtesy of Stephen Friedman Gallery, London.



## Referencias bibliográficas

- SHERRIFF, Mary D., *Fragonard: Art and Eroticism* (Chicago: University of Chicago Press, 1990).
- BASAIL RODRÍGUEZ, Alain. (2006). *Sociedad cubana hoy. Ensayos de sociología joven*. La Habana : Ed. Ciencias Sociales. 103p.
- CAMPAÑA HANCKE, Claudia. (2008). *El arte de la cita: Velázquez en la obra de Bru y Cienfuegos*. Santiago: Quebecor World Chile, S.A., 220p.
- BAUDRILLARD, Jean; CRIMP, Douglas, *et. al.* (1983). *La posmodernidad*. Kairós: Barcelona, Traducción de la antología: *The Anti-aesthetic: Essays on Postmodern Culture*.
- FOSTER, Hal. (1986). “introducción a la posmodernidad” EN: *La posmodernidad*. Barcelona: Kairos. Págs. 7-17.
- <http://theculturetrip.com/africa/nigeria/articles/colonialism-and-cultural-hybridity-an-interview-with-yinka-shonibare-mbe/%0A>
- JAGOE, Rebecca. “Colonialism and Cultural Hybridity: An Interview with Yinka Shonibare, MBE”. Consultado el 11 de septiembre de 2014 en:
- MINGUET, Philippe. 1992. *Estética del Rococó*. Madrid. Ed Catedra. 256p.
- PRADA, Juan Martín. (2001). *La apropiación posmoderna: arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Editorial Fundamentos, 205p.
- SÁNCHEZ GÓMEZ, María del Pilar (2008) “Plagio y apropiación. Estrategias artísticas de subversión representativa” en: *Intervenciones Filosóficas: filosofía en acción*. XLV Congreso de Filósofos Jóvenes, Granada.
- SERRANO VIDAL, Alicia. (2013). “Apropiacionismo, remezcla y postproducción: el Found Footage en el siglo XXI” en: *Estéticas del Media Art*, José L. Crespo Fajardo (Coord.), Grupo de investigación Eumed.net (SEJ 309), Universidad de Málaga (España), 2013.
- TRIADO, Juan-Ramón. (1986). *Las claves del arte Rococó*. Barcelona: Editorial ariel, 1ª edición. 80p.