



EL COLEGIO DE MEXICO, A. C.

CENTRO DE ESTUDIOS DE ASIA Y ÁFRICA

NARRACIONES DE LA NACIÓN: EXPLORACIÓN DESDE LAS ARTES VISUALES CONTEMPORÁNEAS
EN SUDÁFRICA POSTAPARTHEID

TESIS PRESENTADA POR

YISSEL ARCE PADRÓN

PARA OPTAR POR EL GRADO DE

DOCTOR EN ESTUDIOS DE ASIA Y ÁFRICA

ESPECIALIDAD ÁFRICA

DIRECTOR DE TESIS

DR. SAURABH DUBE

MEXICO, D.F.

Diciembre de 2012

Índice

Introducción	1
1. Rutas de la investigación.	1
2. (Re) inscribiendo a la nación.	5
3. Disquisiciones en los márgenes disciplinarios.....	13
Capítulo 1: Desde los límites del campo artístico. Visualidad y epistemologías críticas.....	22
1.1-Las metáforas del espejo.....	22
1.2- Abrevaderos de la nación: formas de textualizar sus derroteros	27
1.3- Historia(s) del Arte y las (re) escrituras de su espacio de autoridad	34
1.4- Matrices de intercambio: diálogos desde la cultura visual	41
1.5- Poéticas de la (re)presentación. Críticas a un paradigma.	46
Capítulo 2: Cartografías de la nación. Colonialismo, apartheid y prácticas visuales en insurgencia.	52
2.1- Narrando al imperio. Imágenes e invención de fronteras bajo la impronta colonial.....	52
2.2- Producciones de espacio: el apartheid (re)visualiza fronteras	63
2.3- Estado de emergencia. Contestaciones visuales desde los bordes del imperio.	75
Capítulo 3: Las alegorías de lo (i) legible: relatos de la nación arco iris.....	98
3.1- Nación y diferencia. Una mirada cinematográfica.	98
3.2- Tensiones de la nación. Inscripciones del pasado en las narrativas del presente	106
3.3- Narraciones de la nación, prácticas visuales y significaciones en disputa	116
3.3.1- Jane Alexander y los espectros de la nación arcoíris.....	119
3.3.2- Berni Searle: cuerpo y color, marcas de (des)pertenencia.....	130
3.3.3- Wim Botha. Símbolos y escenarios del poder afrikáner.....	145
3.4- De regreso al cine: convenciones genéricas y procesos de “naturalización” de la nación postapartheid.....	152
Conclusiones	158
Bibliografía	164

Introducción

1. Rutas de la investigación.

“la práctica cultural se convierte entonces en un campo con el que nos comprometemos y elaboramos una política”.

Stuart Hall

Una renovada tentación por pensar lo visual y sus articulaciones de sentido, se ha apoderado de los intereses epistemológicos de toda reflexión contemporánea sobre la imagen. Su “conversión” teórica en entidad discursiva alejada de acercamientos meramente formales o representacionales la han ubicado en el corazón mismo de las rupturas, los desplazamientos y los desbordamientos que ha protagonizado en los últimos años, eso que se conoce como el campo de los estudios visuales¹. Bajo los imperativos de este giro visual, el concepto de imagen ha tenido que complejizarse; esto ha implicado la adscripción a las coordenadas de sistemas de significaciones mucho más amplios que los que nos ofrecen los umbrales de decodificación de estructuras semióticas cerradas, autorreferenciales y sospechosamente unívocas.

Así, la apertura que guía las rutas críticas del campo de los estudios visuales, nos ha permitido pensar en nuevas directrices para valorar al hecho visual² como un lugar desafiante de interacción social y desde donde se reconozcan la heterogeneidad de las imágenes, las diferentes circunstancias de su producción y la variedad de funciones culturales y sociales a las cuales están apelando. En ese mismo orden, la diversificación de los espacios y momentos en que acontece lo

¹ Acá estoy siguiendo a autores como Mitchell, W. J. T. *Iconology. Image, text, ideology*. The University of Chicago Press, Chicago, 1986; Mirzoeff, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*, Editorial Paidós, Barcelona, 2003; Brea, José Luis. “Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales”, en Revista *Estudios Visuales. Crítica de la Cultura Visual y el Arte Contemporáneo*, No.3, Enero 2006; Elkins, James. *Visual studies: a skeptical introduction*, Routledge, New York, 2003; Dikovitskaya, Margaret. *Visual culture: the study of the visual after the cultural turn*. Massachusetts Institute of Technology, Massachusetts, 2005, aunque a lo largo de la tesis se podrá encontrar una referencia más amplia a otro conjunto de autores y de textos del muy heterogéneo corpus de los estudios visuales.

² Me gustaría tomar prestado acá, para marcar algunos elementos de la definición de hecho visual, las variables a través de las cuales Nicholas Mirzoeff conceptualiza el acontecimiento visual: “...las partes constituyentes de la cultura visual no están, por tanto, definidas por el medio, sino por la interacción entre el espectador y lo que mira u observa, que puede definirse como acontecimiento visual. Cuando entramos en contacto con aparatos visuales, medios de comunicación y tecnología, experimentamos un acontecimiento visual. Por acontecimiento visual entiendo una interacción del signo visual, la tecnología que posibilita y sustenta dicho signo y el espectador. Al prestar atención a esa interacción múltiple, intento adelantar estrategias interpretativas más allá del ahora familiar uso de la terminología semiótica.”, en Mirzoeff, Nicholas. *Ob. Cit.*, p. 34.

artístico, al igual que los procesos reflexivos que desencadena³, resultan también variables imprescindibles en las inflexiones geopolíticas más recientes del ejercicio visual.

Por otra parte, sabemos que los escenarios artísticos funcionan como espacios de encuentros, lugares “privilegiados” donde se instalan colectividades y se producen sociabilidades específicas, pero no necesariamente demasiado divergente de otros tipos de intercambios sociales. Más allá de los valores semánticos, la obra de arte se erige en un tipo de intersticio social. Entendiendo intersticio como “...un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en el sistema oficial. Este es justamente el carácter del proyecto político que desarrolla una parte del arte contemporáneo: crear espacios libres, duraciones cuyo ritmo se contraponen al que impone la vida cotidiana, favorecer un intercambio humano diferente al de las “zonas de comunicación” impuestas”⁴.

En esos marcos de conceptualización híbrida y ampliada de la práctica artística, me gustaría ubicar los caminos investigativos de la presente tesis de doctorado, que busca trazar, a partir del análisis de las propuestas visuales de un grupo de creadores sudafricanos, una reflexión sobre las narraciones que se producen desde el campo artístico en torno al tejido de la nación postapartheid. Los soportes del análisis serán fundamentalmente pinturas, grabados, instalaciones, fotografías y vídeo-arte de creadores muy reconocidos dentro y fuera de Sudáfrica, que han optado por vivir y trabajar en el país; ellos son Penny Siopis, Sue Williamson, Jane Alexander, Berni Searle y Wim Botha. Se trata de artistas que portan, imbrican y polemizan en sus propuestas, las experiencias y las marcas de raza, clase y género a través de las cuales se han configurado los accidentados trayectos de un país como Sudáfrica. La selección de estos artistas obedece entonces a la posibilidad de discutir en el despliegue de sus prácticas visuales las topografías políticas y disruptivas de una nación postcolonial y postapartheid que no termina de serlo. Acá, me permito poner en tensión -en correlato con los propios procedimientos críticos de estos artistas-, la conjunción con un post, que como diría Ella Shohat, “alinea lo postcolonial con una serie de otros posts, con los que comparte la idea de un movimiento mas allá (...), un tránsito hacia un nuevo periodo y un cierre de un determinado acontecimiento o época histórica, sellado

³ Ver Moxey, Keith. “Nostalgia de lo real. La problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales”, en *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre la historia del arte*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 2004, p. 128.

⁴ Bourriaud, Nicolas. *Estética Relacional*. Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2006, pp. 15-16.

oficialmente con una fecha”⁵; este es justamente uno de los locus en disputa, una de las ansiedades de Sudáfrica (postapartheid) que exploran y problematizan las narrativas de la nación que se producen en las obras de estos creadores.

De manera general, se trata de artistas que se apropian y deconstruyen, al mismo tiempo, los símbolos y recursos que usaba y usa el Estado para legitimar su construcción de la nación, poniendo en evidencia la disrupción entre el discurso que sostiene el Estado y las prácticas sociales, así como las diferentes texturas de los relatos e imaginarios alternativos al discurso oficial sobre el tropo de la nación. Por tanto, las propuestas visuales que aquí analizaremos, concebidas como el corpus fundamental de la investigación, articulan procesos simbólicos complejos que construyen y repiensen el contexto social y político contemporáneo de Sudáfrica desde las múltiples intersecciones en las cuales los artistas “negocian” la producción de los imaginarios y narraciones sobre la nación.

La nación concebida, no como una entidad fija e inamovible o fácilmente definible, sino como un constructo fluido que cambia no sólo en el tiempo, sino también de acuerdo a las perspectivas de los sujetos que la experimentan e intentan objetivarla. En este sentido, la construcción de una obra de arte, así como la curaduría de una exposición o proyectos museográficos, y la propia constitución de museos, también involucran –no siempre en armonía– relatos y proyectos de nación⁶. El campo de lo visual entonces puede pensarse como un lugar de la política, como un sitio en el que se (re)inscriben y además se generan en modos plurales los artefactos culturales, los símbolos y significaciones que estructuran y contestan a la nación.

Por supuesto que el entendimiento de lo “político” y sus variadas relaciones con las prácticas artísticas ha denotado importantes puntos de giro, por lo menos desde el arte que se produce en la última década del siglo XX hasta la actualidad –y no sólo en África. Los artistas involucrados en el análisis persisten en la creencia “post-utópica” –según algunos teóricos del

⁵ Ver Shohat, Ella. “Notas sobre lo postcolonial”, en Mezzadra, Sandro (comp.) *Estudios postcoloniales. Ensayos fundamentales*. Editorial Traficantes de Sueños, Madrid, 2008, p. 106.

⁶ Para profundizar en este análisis son válidas algunas de las reflexiones de Lourdes Méndez en su libro *Antropología de la producción artística*. Editorial Síntesis, Madrid, 1995. En uno de sus capítulos podemos leer: “Una exposición escenifica las condiciones que han hecho posible la producción de sentido de quien la ha concebido. En toda exposición subyace una forma de relación social, que varía según el momento histórico, y que estructura a tres agentes: el que predispone, el que expone, el que dispone. Las exposiciones no son fenómenos sociales autónomos, son instituciones sociales que crean “verdades”, que son capaces de engendrar identidades, así como transformar ciertos aspectos del imaginario social”, p.238.

arte⁷- de que puede seguir haciéndose arte político dentro de los museos, galerías y de otros espacios destinados históricamente a la consagración de la obra de arte. Pienso, y acá vuelvo a hacer uso de los argumentos de Nicolas Bourriaud, que la función subversiva y crítica del arte contemporáneo debe pasar por la invención de líneas de fuga individuales o colectivas, construcciones provisorias y nómadas a través de las cuales el artista propone un modelo y difunde situaciones perturbadoras⁸. Y es justamente desde ahí donde estos creadores sudafricanos se están situando para construir significaciones que tracen vectores de sentido con otros campos constitutivos de la sociedad.

Más allá de captar las antinomias y desaciertos de los estatutos discursivos y las prácticas cotidianas de las políticas post-independentistas de Sudáfrica postapartheid, lo relevante de la producción simbólica de estos artistas radica en la posibilidad de levantar, desde las especificidades de sus propuestas, un conjunto de interrogantes que ha movilizado las pautas analíticas de esta investigación. Y aunque a lo largo de todos los capítulos que conforman la tesis se van a realizar preguntas que establecen un diálogo crítico con lo que voy desarrollando en cada acápite, me interesa anudar aquí los ejes centrales sobre los que se sostendrán las indagaciones de la misma: ¿Cómo es la nación imaginada por las convenciones artísticas en Sudáfrica? ¿Cómo la cultura produce y reproduce a la nación y a sus múltiples discursos? ¿Cómo se posesionan los artistas sudafricanos y la propia lógica del campo artístico ante las nuevas configuraciones del poder? ¿Qué sujetos y cómo participan en estas otras perspectivas visuales de construcción de la nación? ¿Qué urgencias, anhelos y ansiedades se ponen en evidencia cuando escudriñamos en las múltiples texturas de los relatos e imaginarios sobre la nación? ¿Estamos efectivamente en presencia de otras maneras de concebir el sujeto y el espacio político? ¿Cómo se yuxtapone esto con los propios requerimientos del campo artístico en Sudáfrica postapartheid?

⁷ Ver Mosquera, Gerardo. "Arte y política: contradicciones, disyuntivas, posibilidades", conferencia del autor en el Congreso "[Arte y Revolución. Descongreso sobre Historia\(s\) del arte](#)", organizado por Brumaria como parte de su participación en Documenta 12 Magazines. Madrid, enero de 2007. Revista Brumaria: <http://brumaria.net/>. Ver también Nelson, Steven. "Post-South Africa", en catálogo de la exposición *Personal Affects. Power and poetics in Contemporary South African Art*. Volume II, Museum for African Art, New York, 2004, pp. 11-17.

⁸ Bourriaud, Nicolas. *Ob. Cit.*, p. 35.

2. (Re) inscribiendo a la nación.

“Sólo cuando todos nosotros podamos contemplar la historia de los eventos atroces sin la urgencia de vengarse de algún modo en contra de los que parecen ser los descendientes del perpetrador, entonces el pasado residirá dentro del pasado”.

Neville Alexander

La apelación en el título de este acápite al prefijo (re), no es un simple juego de palabras, más bien pretende fungir como una marca de sentido, que llama la atención o alerta sobre los disímiles intentos de inscribir la nación sudafricana -como se irá develando en la presente investigación- a partir de los trayectos históricos de los diferentes grupos poblacionales que han tenido el control del territorio y de las fuertes pugnas de poder entre ellos. Así, las yuxtaposiciones provocadas por los ejercicios de borramiento, autorización/desautorización, el pasado colonial, la impronta del apartheid y las comunidades imaginadas que cada uno de esos intentos ha configurado quedan impregnadas en este prefijo (re) que ahora convoco para situar el contexto de la nación postapartheid.

La historia de Sudáfrica está atravesada por los múltiples procesos endógenos y exógenos que en agitada confluencia han dibujado la fisonomía de una realidad compleja. Las experiencias de estas colisiones, los signos de las transformaciones y los indicios de un devenir convulso pueden leerse en la trayectoria artística del país. Sus producciones culturales, tanto las que enmascaran como las que develan los pilares rectores de la sociedad están íntimamente arraigadas en el tejido social. “...Más allá de la retórica efímera de la política, la creación artística africana es un terreno privilegiado en el cual podemos detectar los movimientos de fondo que están sacudiendo al continente”⁹. Es así que, la producción artística de Sudáfrica tiene puesta sobre ella todas las luces de los escenarios del arte internacional, básicamente a partir del derrocamiento del sistema del apartheid, la elección de un gobierno democrático en 1994 y el establecimiento de una nueva constitución en 1996. Sin embargo, el país ha estado envuelto en extremas contradicciones al enfrentar un proceso de construcción y unificación de la nación que implica, entre muchos otros elementos, reconfigurar el poder y la distribución de las fuentes económicas, reconstituir componentes raciales y étnicos que han estado marcados por la alteridad y marginalidad, orquestar nuevas alianzas, redefinir nuevos pasados memorables y presentes fraguados en

⁹ Subirós, Pep. “¿África o Áfricas?” en catálogo de la exposición *Áfricas: el artista y la ciudad*. Barcelona, 2001, p. 10.

olvidos¹⁰, en pactos de desmemoria. Justamente en esas antinomias encontré un conjunto de intersecciones posibles entre campo artístico y campo político desde donde encausar esta investigación.

Las artes visuales sudafricanas han establecido conexiones con el devenir de las reverberaciones políticas e históricas en el país. Desde las elecciones de 1994 y la victoria del *African National Congress* (ANC), Sudáfrica comenzó a romper con el aislamiento en el que agonizaba debido a las políticas del apartheid e inició un reposicionamiento cultural –así como político, social y económico- tanto dentro como fuera del continente¹¹.

La Primera Bienal Internacional de Johannesburgo celebrada en 1995 era parte fundamental de la estrategia de situar a Sudáfrica en el mapa de las artes visuales internacionales, enmarcada en la euforia de las reivindicaciones que acontecían en el país a partir del triunfo de un proceso democrático que debería acabar con las inequidades y atrocidades impuestas por el apartheid. Este evento, además de demostrar el grado en el cual la exhibición de arte está disponible como parte de un lenguaje simbólico del gesto político en la esfera internacional¹², permitió vislumbrar muy rápidamente algunas de las zonas de tensión social que el joven proceso democrático tendría que atender y sobre las cuales el discurso artístico estaba enfilando su aparato crítico: ¿Cómo el poder y las riquezas iban a ser redistribuidas entre los diferentes componentes raciales y étnicos que constituyen el país?, ¿cómo el cambio político garantizaría un cambio en el poder económico y social o una mejora de las condiciones de aquellos que habían sido sometidos a situaciones de privación en el pasado?, ¿cómo iba a ser reconstruida una nueva jerarquía social?, ¿cómo serían subvertidas las polaridades heredadas del apartheid, tales como blanco/negro, mismidad/otredad, centro/periferia, moderno/tradicional?, ¿cómo se transformaría el sistema artístico predominantemente blanco establecido desde el período

¹⁰ Aquí resulta relevante mencionar el documental *Amandla! A Revolution in Four-Part Harmony*, realizado en el 2002 por el director David Hirsch. El documental permite reflexionar sobre las narrativas de la memoria a través de las manifestaciones de la música popular que fueron usadas como expresiones políticas en la lucha contra el apartheid.

¹¹ Ver al respecto Enwezor, Okwui. ““Better Lives”, Marginal Selves: Framing the Current Reception of Contemporary South African Art”, en Williamson, Sue (ed.) *South African Art Now*, Collins Design, New York, 2009, pp. 16-21.

¹² Ver al respecto el análisis que despliega Danto, Arthur C., “Mapping the art world”, en el catálogo de la *Primera Bienal de Johannesburgo*, Sudáfrica, 1995, pp. 24-25.

colonial?, ¿cómo romper con la invisibilidad de los artistas negros del país, que sólo tenían derecho a figurar bajo la rúbrica de arte comunitario o arte étnico?¹³

Las interrogantes que allí se formularon continúan siendo esgrimidas hoy por los artistas y críticos de arte sudafricanos a más de 15 años de esa bienal. Las artes visuales del país desempeñan un rol protagónico en el cuestionamiento crítico del crecimiento y la madurez del proceso democrático de una nación en transición¹⁴, cuya transformación necesariamente se deriva y está en estrecha dependencia con los hechos de un pasado demasiado reciente. Justamente, al re-ofrecer momentos del pasado para reconsiderar el presente, un grupo de artistas –desde los espacios de su producción simbólica– están indagando en nociones clave e insuficientemente debatidas por el discurso oficial como son, entre otras, las nociones de verdad, reconciliación, reparación y amnistía. Esto lo hacen a partir de trabajar en sus intervenciones visuales con tópicos difíciles y sensibles para Sudáfrica, como resultan el racismo, la violencia, los problemas de género, la pertenencia, la identidad, la seguridad/inseguridad, la corrupción política, etc. Además, han pasado de las luchas en torno a la liberación del sistema del apartheid hacia preocupaciones políticas más amplias, denotando importantes puntos de giro en la concepción de lo “político” y sus productivas relaciones con las prácticas artísticas en el país.

El gobierno sudafricano, en sus intentos por llevar adelante un proceso democrático y de reconciliación nacional, ha otorgado muy poca visibilidad a las diferentes maneras a través de las cuales los sujetos interactúan activamente con el proyecto oficial de construcción de la nación. A través de símbolos conciliadores el ejercicio del poder estatal ha ofrecido un panorama metafórico para “aunar en armonía” los diferentes componentes que en tenso diálogo configuran la nación postapartheid y enfatizar por todos los medios posibles la retórica de una justicia restaurativa. En un inicio, Nelson Mandela, el primer presidente (1994-1999) de la recién democrática Sudáfrica, apropiándose de una expresión del Arzobispo Desmond Tutu, propone como la mejor herramienta para la reconciliación nacional, una nueva imagen de la nación como algo ni blanco, ni negro, sino un arcoíris¹⁵ de múltiples colores, y posteriormente, Tabo Mbeki,

¹³ Para este análisis revisar los textos: Araeen, Rasheed. “What is post-Apartheid South Africa and its place in the world?” y Dhlomo, Bongani. “Emerging from the margins”, ambos en Catálogo de la *Primera Bienal de Johannesburgo*, Sudáfrica, 1995, pp. 16-19 y pp. 26-28, respectivamente.

¹⁴ Ver aquí Kotze, Hennie y Du Toit, Pierre. “The State, Civil Society, and Democratic Transition in South Africa: A Survey of Elite Attitudes”, en *The Journal of Conflict Resolution*, Vol. 39, No. 1. (Mar., 1995), pp. 27-48.

¹⁵ Esta poderosa imagen de la nación arcoíris incluso ha sido perpetuada en la iconografía de la bandera nacional que rige al país desde 1994, un correlato gráfico directo del discurso nacionalista emergente. La estrategia de “unidad en la diversidad” y el principio de igualdad sobre el cual la democrática Sudáfrica es fundada, son capturadas por la

(1999-2008) el sucesor de Mandela, articulaba una poderosa representación de Sudáfrica guiando el 'Renacimiento Africano'¹⁶. Las diferencias persistentes, las contradicciones, las interacciones, encuentros y coexistencias difíciles, las tensiones estructurales que atraviesan el país, son tópicos acallados, que casi no se discuten en la vida pública por no ser “políticamente correctos” y porque directamente atacan la frágil unidad que yace en el discurso sobre el que se sostiene la construcción de la nación.

Sin embargo, los análisis más críticos de la realidad sudafricana no son precisamente optimistas respecto a la realización de los ideales inscritos en la nueva constitución del país. “Escogimos la paz antes que la justicia”, diría el cineasta sudafricano Dermod Judge, en el encuentro de comunicadores propiciado por el Instituto para la Justicia y la Reconciliación¹⁷ de Sudáfrica en noviembre del 2003 en Ciudad del Cabo¹⁸. Las presentaciones que allí hicieran importantes periodistas, caricaturistas y cineastas sudafricanos resaltaron la complejidad y las

iconografía de esta bandera de la nación basada (no gratuitamente) en la geometría y en el uso del color plano de la estética de los murales Ndebele, uno de los tantos grupos étnicos que existen en el país: el uso del color blanco y negro remite a las personas que lo habitan, el verde a la tierra, el amarillo a los metales preciosos y a los minerales, específicamente el oro, el rojo a la sangre derramada en los sucesivos conflictos y el azul a los cielos del país. Estos elementos diferentes son mantenidos juntos por un patrón lineal central en el cual el pasado, el momento de liberación y el futuro son representados en dos caminos divergentes que comienzan a convertirse en uno hacia el futuro. Ver Lodge, Tom. *Politics in South Africa. From Mandela to Mbeki*. Indiana University Press, Indiana, 2003.

¹⁶ Ver Woods, Donald. *Rainbow Nation Revisited. South Africa's Decade of Democracy*. André Deutsch Ltd, London, 2000. Con respecto a esta idea, también la destacada crítica de cine, Lucia Saks, plantea que “Sudáfrica ha estado dando pasos de funambulista entre su deseo y necesidad de apaciguar y atraer al mundo desarrollado y su capital, y su necesidad, igualmente perentoria, de mostrarse a sí misma como el líder del continente africano. De ahí el NEPAD, el plan del presidente Thabo Mbeki, para un nuevo anteproyecto económico y político en la relación de África con los países del G8 y su idea de un Renacimiento africano (un hecho muy eurocéntrico) en el lugar donde nació la humanidad, que se apoya en los discursos de la negritud, el panafricanismo y la crítica colonial de Frantz Fanon. Para estar en la onda de los tiempos, el concepto de Mbeki de un Renacimiento africano es, en apariencia, un gesto inclusivo. Pero también hay gestos exclusivos que se dan en los momentos de grandes cambios y hechos. Desde el poder del gobierno local (asociaciones de propietarios, vecindarios vallados, clubs y colegios privados, reglamentos y multas) se puede lograr que la conversión en miembro de la sociedad sea más difícil para dejar fuera a aquellos considerados indeseables. Ambos gestos se dan en la Sudáfrica contemporánea, que se ha convertido en el crisol del África subsahariana”, en Saks, Lucia y Benamou, Catherine. “África y Latinoamérica. El cine y sus migraciones circunatlánticas”, en Rosenbaun, Jonathan y Martin, Adrian (coord.s) *Mutaciones del cine contemporáneo*. Errata naturae editores, Madrid, 2010, p. 275.

¹⁷ El Instituto para la Justicia y la Reconciliación (IJR) según sus siglas en inglés, es un organismo creado en mayo del 2000 para enfrentar los desafíos que implica la construcción de esa nación luego del desmantelamiento del régimen del apartheid. Como parte de sus actividades realiza encuentros bianuales con sede en Ciudad del Cabo.

¹⁸ Las referencias que aquí reelaboro sobre este encuentro las tomo de la reseña que hiciera el comunicador asistente al evento Manuel Quintero para la Agencia Latinoamericana y Caribeña de Comunicación, en “Comunicadores del mundo debaten sobre la reconciliación en Sudáfrica”, 17 de noviembre de 2003. <http://www.alcpress.org>. Última revisión 17 de diciembre de 2011.

contradicciones de un proceso que, en opinión de muchos¹⁹, era la única alternativa ante la inminencia de una sangrienta guerra civil. Pero casi dos décadas después de la firma de los acuerdos que pusieron fin al régimen del apartheid, subsisten una variada gama de percepciones sobre el significado de la reconciliación en este país muy alejado de las que proyecta el discurso oficial.

En dicho encuentro, el también realizador cinematográfico Mark Kaplan, quien ya había estado preso durante el apartheid por su filmografía en contra del sistema discriminatorio imperante, presentó su video *Between Joyce and Remembrance*, culminado en el año 2003. En esta propuesta, Kaplan narra la historia de la detención, tortura y asesinato de Mawana Siphiso²⁰, un dirigente del Congreso de Estudiantes Sudafricanos (COSAS). El documental, después de siete años de un riguroso trabajo de compilación e investigación, también recoge los testimonios de su familia y amigos ante la Comisión de la Verdad y la Reconciliación²¹, y el encuentro de ellos con un coronel de los órganos de seguridad del régimen del apartheid Gideon Nieuwoudt, responsable de la muerte de Siphiso. Allí, el coronel planteaba estar arrepentido del asesinato del líder estudiantil, pero no por ello, dejó de manifestar que lo que había hecho era por el bien de su país. Hacia el final de la cinta, la escena del diálogo con los padres de la víctima se interrumpe cuando el hijo de Siphiso, un adolescente en ese momento, pierde el control y golpea al coronel en la frente, provocándole una herida que le cubre el rostro de sangre. El video no propone respuestas, sino que revela la fragilidad del proceso de transición a la democracia,

¹⁹ Ver Holiday, Anthony. "Forgiving and forgetting: the Truth and Reconciliation Commission", en Nuttall, Sarah y Coetzee, Carli (eds). *Negotiating the past. The making of memory in South Africa*, Oxford University Press Southern Africa, Cape Town, 1999, pp.43-56.

²⁰ Mawana Siphiso fue detenido en 1982, tras haber recibido un impacto de bala por la policía. Sus torturadores lo envenenaron, no obstante, pudo sobrevivir y abandonar el hospital de la prisión en silla de ruedas. A la salida, fue secuestrado y asesinado por las fuerzas del Consejo de Seguridad del Estado.

²¹ La Comisión de la Verdad y la Reconciliación (*Truth and Reconciliation Commission, TRC*), fue, siguiendo aquí el planteo de Natalia Cabanillas "una institución que, a través de su trabajo, contribuyó al saneamiento de la imagen del Estado post apartheid (...) y constituyó una forma de mostrar que el "nuevo" Estado sí impartiría justicia. De esta manera, la TRC fue uno de los pilares de la transición sudafricana y generó una narrativa unificante sobre el pasado, por lo que ocupó un lugar central en la construcción de la nación (...) La TRC fue independiente del sistema judicial sudafricano. Su trabajo de "establecimiento de la verdad" construyó la imagen de un Estado post apartheid en el que la justicia y el respeto a los derechos humanos era posible; contribuyó en la producción de un imaginario político, según el cual el nuevo gobierno fundaría las bases del Estado en el derecho y la Constitución (...) La TRC abrió un espacio (y tiempo) excepcional donde pudieron ser incluidos diversos relatos sobre el pasado. Pero, mientras algunos testimonios fueron objetos de un tratamiento especial que los llevó incluso a la primera plana en los medios de comunicación, otros ni siquiera pudieron ser ingresados a los sistemas de clasificación Infocomm que utilizaba la TRC para estandarizar la información recibida por el Comité de Graves Violaciones a los Derechos Humanos (Gross Human Rights Violations Committee)", en Cabanillas, Natalia. "Introducción", en *Género y memoria en Sudáfrica post apartheid: la construcción de la noción de víctima en la Comisión de la Verdad y la Reconciliación (1995-1998)*. El Colegio de México, México D.F, 2011, pp. 12-13.

explorando la ambigüedad de los sentimientos de todos los involucrados en la reconstrucción de Sudáfrica, subrayando además que el problema del perdón, uno de los componentes esenciales en cualquier reconciliación verdadera, está lejos de haber sido solucionado. “No tengo idea de qué cosa es la reconciliación”, concluye la madre de Siphiwo.

Jonathan Shapiro, caricaturista del *Mail & Guardian*, también mostró en el encuentro a través de algunos de sus trabajos para el periódico, no exentos de humor e ironía, que la herencia ideológica y espiritual del apartheid todavía sigue marcando las prácticas cotidianas de cada uno de los sujetos que conforman la nación, y que los símbolos conciliadores o los supuestos procesos de saneamiento emprendidos por el estado no pueden obliterar la complejidad y la pluralidad desde las cuales se experimentan estos acontecimientos²². Una de las caricaturas que Shapiro exhibió (imagen 1), presentaba dos rocas salientes separadas por un profundo abismo, en una de ellas, en la que aparecía escrita la palabra “verdad”, se encontraba el obispo Desmond Tutu –quien presidió la Comisión de la Verdad y la Reconciliación– con un mapa y algunos seguidores; en el otro extremo una roca vacía tenía escrito sobre ella la palabra “reconciliación”.

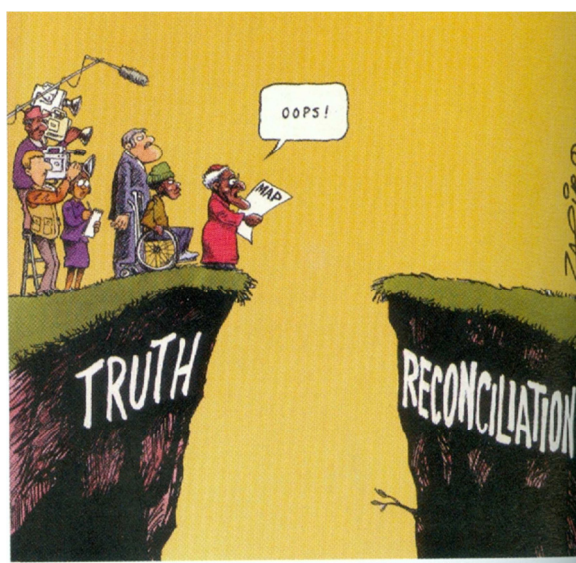


Imagen 1. Jonathan Shapiro, *Cartoon*, 1997

²² Ver al respecto lo que recoge en su texto McEachern, Charmaine. “The new South Africa: Representing Nation and State”, en Ahluwalia, Pal y Ashcroft, Bill (eds) *Narratives of Nation Media, Memory and Representation in the Making of The new South Africa*, Nova Science Publishers, New York, 2002, pp. 1-18.

Ese abismo que ocupa un lugar central en los recursos narrativos que organiza Shapiro en la imagen, sobre enfatizado por el “oops” que enuncia Desmond Tutu -en el mismo eje visual-, articula la ironía y el sarcasmo de esta caricatura. El “oops”, nos remite a lo inesperado, a lo imprevisible: para alcanzar y poblar la cima de la “reconciliación”, no basta con creer que hemos podido arribar a la “verdad”, se trata siempre de procesos históricos mucho más complejos. Otra de las caricaturas que allí expuso Shapiro (imagen 2) presentaba a un hombre con su pequeño hijo contemplando un arcoíris, una apelación directa a la imagen de la multiplicidad de razas y colores integradas en la nueva nación sudafricana, que como ya explicamos fue parte protagónica de las consignas políticas en los primeros años de una problemática transición; pero este arcoíris que ellos observaban no era exactamente multicolor, sino una imagen con dos colores claramente diferenciados, blanco y negro: “...y un día nos dimos cuenta que el arcoíris era una ilusión temporal”, arguye el padre.



Imagen 2. Jonathan Shapiro, *Cartoon*, 2000

¿Qué nos dice esta pluralidad de criterios y percepciones sobre el devenir de los ejercicios estatales de construcción de la nación postapartheid?, ¿a qué tensiones y condicionantes históricas están apelando?, ¿qué desafíos imponen a una imagen ideal de la nación,

imposibilitada de adecuarse consigo misma?, ¿desde qué coordenadas podrían leerse las miradas de los sujetos cautivos en las estrategias del discurso nacional?, ¿qué nos plantean acerca de los significados cotidianos y contingentes de los recursos movilizados sobre los cuales se fragua la nación?. Sin pretender ofrecer respuesta a todas estas interrogantes, no resultaría desacertado pensar entonces que uno de los posibles impactos de estos testimonios radica en la capacidad de significar ansiedades políticas apenas balbuceadas en otros dominios de la experiencia pública, pero plenas de significados múltiples y contrapuestos.

Estos indicios de ansiedad, inconformidad e incertidumbre, para nada fortuitos desde el punto de vista político, también resultan conjurados en las obras de los artistas contemporáneos de Sudáfrica postapartheid que aquí analizaremos. Ellos persisten en sostener una mirada aguda que hurga en las zonas vulnerables de las configuraciones de la nación arcoíris- la misma que sin aparente asomo de contradicción encabeza el “renacimiento africano”-; desenterrando así, las profundas implicaciones que esto tiene en el entramado social, político y cultural del país, porque es obvio que el fin del apartheid no ha significado la desaparición de condiciones inestables para la gran mayoría negra, ni el final de las muchas circunstancias de marginación y violencia²³. En este sentido, las artes visuales del país amplifican las posibilidades enunciativas y los términos simbólicos para reimaginar y pensar desde una perspectiva crítica y heterogénea a la nación.

Es así, que la lógica “guerra/paz” que atraviesa la historia de este país -una guerra soterrada, siempre en tensión con los constructos que la limitan- configura los modos en que los proyectos nacionalistas articulados por sus instancias rectoras resultan contestados por algunos de los protagonistas contemporáneos del escenario de las artes visuales. Las incursiones artísticas que aquí escrutaremos, dejan constancia de la pluralidad y la divergencia de criterios con respecto a las antinomias, fisuras, logros y desaciertos de estos proyectos de nación en las cuales también están inmersas. Pero sobre todo, lo verdaderamente valioso es la incesante presencia de las inquietudes a través de las cuales movilizan el espacio de la creación artística e interrogan a las nuevas configuraciones de poder, que mantienen y reproducen la desigualdad estructural a través de sus prácticas cotidianas.

²³Véase en este sentido los planteamientos de los textos: Norval, Aletta J. “Decolonization, Demonization and Difference: the Difficult Constitution of a Nation”, en Le Sueur, James D. (ed) *The Decolonization Reader*. Routledge, New York, 2003, pp. 256-268 y Nuttall, Sarah y Michael, Cheryl-Ann. “Introduction: imagining the present”, en Nuttall, Sarah y Michael, Cheryl-Ann (eds) *Senses of culture. South african culture studies*, Oxford University Press Southern Africa, Cape Town, 2000, pp. 1-23.

3. Disquisiciones en los márgenes disciplinarios.

“Las estructuras hegemónicas y los marcos conceptuales generados durante los últimos quinientos años no pueden desvanecerse con un “pos””.

Ella Shohat

Las apuestas teórico metodológicas de esta investigación constituyen un punto de reflexión importante dentro del entramado conceptual de la misma, ya que las propias articulaciones que moviliza el objeto de investigación –arte, nación, ejercicio político- requieren del entretreído de un conjunto plural de fuentes de estudio y análisis que precisan de una mirada crítica y que van de la Historia del Arte a los estudios visuales, pasando por los estudios culturales, los estudios subalternos y las perspectivas postcoloniales; esto nos ha permitido desarrollar una metodología híbrida y sincrética, pero sobre todo relacional, e incluso –parafraseando a Ella Shohat y a Robert Stam- hasta canibalista²⁴.

Resultan relevantes también, las imbricaciones entre campo artístico y campo político, que no son del todo nuevas en el análisis del contexto postcolonial africano. Aunque en otras direcciones, el espacio de la crítica literaria presenta innumerables ejemplos que atestiguan estos cruces: Dereck Attridge con *Writing South Africa: literature, apartheid, and democracy 1970-1995*²⁵; Ximena Picallo con *Entre el Imperio y la Nación: Construcción y Presentación de la Identidad Literaria Sudafricana*²⁶; Davis Geoffrey con *Voices of Justice and Reason: Apartheid and Beyond in South African Literature*²⁷, etc. Sin embargo, para las artes visuales, la mayoría de los esfuerzos en este sentido se han concentrado en el terreno curatorial²⁸ y no en las coordenadas de la investigación académica.

La tesis toma como punto de partida esos referentes, pero teniendo entre sus objetivos problematizar y complejizar -desde las múltiples intersecciones entre el campo artístico y el

²⁴Ver Shohat, Ella y Stam, Robert. “Introducción”, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*, Editorial Paidós, Barcelona, 2002, p. 26.

²⁵ Attridge, Derek (ed.) *Writing South Africa: literature, apartheid, and democracy 1970- 1995*. Cambridge University, 1998.

²⁶ Picallo Visconti, Ximena. *Entre el Imperio y la Nación: Construcción y Presentación de la Identidad Literaria Sudafricana*. Tesis de Maestría, El Colegio de México, 2000.

²⁷ Davis, Geoffrey V. *Voices of Justice and Reason: Apartheid and beyond in South African Literature*. Editorial Rapodi, Amsterdam, 2003.

²⁸ Algunos ejemplos de las exposiciones de artes visuales que en el terreno curatorial están en sintonía con lo que me propongo en la investigación son: *The Short Century. Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994*, curada por Okwui Enwezor, 2001; *Authentic/Ex-centric. Conceptualism in Contemporary African Art*, curada por Olu Oguibe y Salah M. Hassan, 2001; *Personal Affects: Power and Poetics in Contemporary South African Art*, curada por David Brodie, Laurie Ann Farrell y Sophie Perryer, 2004.

campo político- las lecturas de la obra de arte y las categorías para su análisis, las diferentes formas de imaginar la nación y las tensiones desde las cuales operan, las posibles redefiniciones del sujeto político y el compromiso político, así como la noción de creación artística como sitio de experiencia y memoria para recuperar allí nuevos intersticios desde donde trazar micro narrativas y relatos históricos en torno a la nación postapartheid.

Se trata entonces de buscar directrices que permitan al ejercicio crítico hacer circular la propuesta simbólica fuera de los espacios tradicionales de significación de la institución arte para que sus sentidos se construyan en función de un contexto social que complejiza y completa el acto creativo, de modo tal que las preguntas sobre las implicaciones reflexivas de la imagen y sus esferas de sentido en la experiencia sociocultural contemporánea resulten ineludibles.

Para desarrollar el tema partimos entonces de una concepción de lo visual como un lugar interdisciplinario; lo visual como un lugar en el que se crean y se discuten los significados en absoluta dependencia con otros campos sociales, donde se quebrantan los límites estrechos de la trayectoria hegemónica o el “relato maestro” de la Teoría del Arte y de la disciplina de Historia del Arte para buscar un instrumental teórico y metodológico que satisfaga análisis más profundos del objeto artístico.

¿Por qué esta necesidad imperiosa de ampliar las nociones que estamos involucrando en el análisis de la obra de arte? Es evidente que desde las coordenadas de las prácticas artísticas contemporáneas, en este caso sudafricanas, no podemos reducir el análisis de lo visual a un solo conjunto de principios –por ejemplo, la importancia estética de la obra de arte²⁹-. Es por ello que también me propongo revisar en esta tesis algunas de las potencialidades, así como las limitaciones, de los estudios visuales en torno a esta discusión; lo cual nos permitirá (re)configurar parámetros múltiples para el análisis, siempre heterodoxo, de un conjunto de praxis simbólicas que precisan de escenarios teóricos y despliegues investigativos que yuxtapongan de manera contingente los presupuestos discursivos de diversos ámbitos de reflexión.

En ese punto, sería importante señalar, dentro de los propios lineamientos de ruptura de la Historia del Arte y como uno de los antecesores de los estudios visuales para la disciplina, el camino abierto por el campo de los estudios culturales –acá me refiero básicamente al núcleo de la Escuela de Birmingham-. Las investigaciones de algunos de sus miembros habían puesto ya un

²⁹ Para esta discusión ver Schaeffer, Jean-Marie. *Adiós a la estética. La Balsa de la Medusa, Madrid, 2005.*

acento fundamental en los procesos de interacción de los individuos y sus marcos de significación, investigando ahí los aspectos de dominación y los nuevos agentes del cambio social. Los emplazamientos críticos de estos estudios tomaron como eje fundamental para sus cuestionamientos un concepto de cultura que en plena mitad del siglo XX seguía desarticulado de las manifestaciones de la llamada baja cultura y de su impronta política. Esta preocupación los llevó a desarrollar múltiples análisis sobre las relaciones de poder y las prácticas culturales populares, por supuesto, enclavadas en cartografías histórico-políticas concretas, lo que Stuart Hall –el intelectual más afanado por densificar la teoría en el seno de los estudios culturales– nombraría como “estructuras complejas de relaciones”³⁰. “El proyecto del centro de Birmingham es claro. Quiere utilizar métodos y herramientas de la crítica textual y literaria mediante el desplazamiento de la aplicación de las obras clásicas y legítimas hacia los productos de la cultura de masas, hacia el universo de las prácticas culturales populares”³¹. Esta apertura en la reflexión sobre las prácticas culturales, aunado a la defensa de una metodología deliberadamente ecléctica y abierta, provocó que los estudios del mismo nombre comenzaran a jugar un rol decisivo sobre la esfera artística, justamente a partir del traspaso del foco axiológico del arte, desde su naturaleza estética a su proyección cultural, y este desplazamiento es el que resulta más relevante para los objetivos de la presente investigación³².

En este sentido, también me interesa indagar en la plataforma conceptual que nos pueden brindar a propósito de esta problemática el modo en que los estudios culturales y postcoloniales, desde sus particularidades teóricas, complejizan los escenarios y las interacciones – históricamente situadas– de las relaciones de poder que atraviesan, configuran y (re) significan las prácticas visuales. Y es que, además, el propósito de estos proyectos, de manera general, es ofrecer marcos y plataformas discursivas –léase en esto la renuncia explícita a seguir modelos preestablecidos y coercitivos– que nos permitan comprender los objetos y los hechos culturales en relación a unas praxis sociales más amplias que las contempladas por la Historia del Arte, y

³⁰ Ver Hall, Stuart. “Codificar y decodificar”, en *Culture, Media and Language*, Hutchinson, London, 1980, pp. 129-139.

³¹ Mattelart, Armand y Neveu, Eric. “Los años Birmingham (1964-1980): la primavera de los estudios culturales”, en *Introducción a los estudios culturales*, Editorial Paidós, Barcelona, 2002, p. 48.

³² Por supuesto es necesario reconocer aquí en las coordenadas de estos cambios para el campo artístico, el papel que también desempeñaron –en algunos casos desde antes de la segunda mitad del siglo XX– un conjunto de sistemas epistemológicos o perspectivas metodológicas como la iconología, la historia social y la sociología del arte, la psicología de la percepción, la semiótica y la hermenéutica, que desde sus especificidades discursivas y sus limitaciones conceptuales se presentaron como enclaves teóricos para los estudios de la cultura artística.

“...no sólo porque estos hayan reivindicado y escriban sobre la cultura popular o de masas, sino porque también se ocupan de las obras de arte como articulaciones históricas de cuestiones que no pertenecen estrictamente al repertorio cosificado de las genealogías tradicionales de la Historia del Arte”³³.

Desde estas coordenadas, las herramientas teóricas que nos brindan los estudios subalternos y las aproximaciones postcoloniales resultan elementos esenciales para el desarrollo de la investigación³⁴. La postcolonialidad, un término que, siguiendo a Shohat y a Stam, marca un estado, situación, condición o época contemporáneos³⁵ ha visto la emergencia de un amplio campo de debate y discusión donde han sumado esfuerzos el proyecto de estudios subalternos y sus orientaciones críticas sobre la escritura de la historia del subcontinente indio³⁶, con las propuestas postcoloniales y sus compromisos epistémicos hacia prácticas descolonizadoras. Aunque sus presupuestos genésicos anuncien huellas divergentes³⁷, los trayectos de estas inquietudes intelectuales en diversos contextos académicos y en distintas disciplinas han

³³ Ver Van Alphen, Ernst. “¿Qué Historia, la Historia de quién, Historia con qué propósito? Nociones de Historia en Historia del arte y estudios de la Cultura Visual, en Revista *Estudios Visuales. Crítica de la Cultura Visual y el Arte Contemporáneo*, No.3, Enero 2006, Madrid, p.82.

³⁴ Sandro Mezzadra en una de las introducciones más sugerentes y propositivas que he encontrado sobre los estudios postcoloniales plantea que se trata de “un campo heterogéneo de prácticas teóricas que se ha ido constituyendo en el mundo académico anglosajón a partir de la mitad de la década de 1980 (...) El efecto de desplazamiento producido por los estudios postcoloniales ha impregnado toda una pluralidad de disciplinas –de la historiografía a la crítica literaria, de la antropología a los estudios culturales, de la teoría política a los estudios de género (...) A mi juicio, los estudios postcoloniales deben considerarse más bien como uno de los archivos fundamentales de los que nutrirse para una comprensión crítica de nuestro presente”, en Mezzadra, Sandro. “Introducción”, en Mezzadra, Sandro (comp.). *Estudios Postcoloniales. Ensayos fundamentales*. Editorial Traficantes de Sueños, Madrid, 2008, pp. 15-16.

³⁵ Shohat, Ella y Stam, Robert. “Del eurocentrismo al policentrismo”, en *Ob. Cit.*, p. 58. Ver también el texto de Shohat, Ella. “Notas sobre lo “postcolonial””, en Mezzadra, Sandro (comp.) *Ob. Cit.*, pp.103-120.

³⁶ Saurabh Dube plantea que “...el desarrollo de los esfuerzos de los estudios subalternos desempeñó un papel importante, basado en los encuentros de un pequeño grupo de jóvenes y entusiastas historiadores de India, la mayoría de los cuales estábamos entonces en Inglaterra, con un distinguido profesor de la India colonial, Rajanit Guha, quien enseñaba historia en la Universidad de Sussex (...) El propósito de sus discusiones en Inglaterra e India era discutir a fondo una nueva agenda para la historiografía del subcontinente, una agenda que reconociera la centralidad de los grupos subordinados –protagonistas legítimos, pero despojados- en la conformación del pasado y que pudieran enmendar el desequilibrio elitista de una gran parte de los escritos en esta materia. Así nació el proyecto de los estudios subalternos. (...) Aquí, la categoría de lo subalterno, derivada de los escritos del marxista italiano Antonio Gramsci, se empleó como una metáfora para el atributo general de la subordinación en el sur de Asia, ya fuese que dicha subordinación se expresara en términos de clase, casta, edad, género, raza u oficio”, en Dube, Saurabh. “Cuestiones de identidad”, en *Modernidad e historia. Cuestiones críticas*. El Colegio de México, México D.F, 2011, pp.125-126.

³⁷ Saurabh Dube también explica que “...las propuestas poscoloniales y subalternas con frecuencia se eliden mutuamente. Sin embargo, (...) éstas no deben colapsar juntas. Así, mientras que las orientaciones poscoloniales surgieron bajo el signo de la colonia, el proyecto de estudios subalternos nació bajo la marca de la nación. Esto quiere decir que mientras que las interpretaciones poscoloniales privilegiaron el colonialismo como un punto de partida histórico en la configuración del mundo moderno, el proyecto de estudios subalternos tomó como punto de partida los requisitos para examinar el fracaso de la nación por ser reconocida”, *Ibidem*, p. 129.

mostrado las convergencias en los esfuerzos por repensar el imperio –y aquí parafraseo a Saurabh Dube-, con lo que también han señalado el persistente desempeño previo de los esquemas coloniales en los mundos contemporáneos³⁸.

De ahí que estos estudios y sus perspectivas críticas, al igual que sus renovaciones epistemológicas sobre las tramas modernas de disciplinas como la historia y la antropología, nos ofrezcan amplias posibilidades para analizar las relaciones imperiales/coloniales de poder y diferencia, así como sus representaciones en los procesos de negociación e hibridación, cuestionamiento y contestación al discurso oficial en el campo artístico sudafricano; haciéndonos entender las intersecciones productivas que tienen lugar en los gestos de reproducción, apropiación y oposición a los dispositivos que maneja el Estado para edificar los constructos de legitimación de la nación postcolonial.

Precisamente en la puesta en evidencia de la heterogeneidad constitutiva del tiempo histórico moderno, al confrontar “historia” y “prehistoria” o “Historia” e “historias”³⁹ por parte de la crítica postcolonial, encuentro las bases –en términos de procedimiento analítico- para uno de los argumentos centrales de mi trabajo: las narraciones de la nación postapartheid que se configuran en el campo artístico sudafricano, no solo permiten la reivindicación de un espacio de enunciación para los relatos que en clave multirracial erosionan los presupuestos sostenidos por el estado-nación en torno a nociones y prácticas como la justicia, la reconciliación, la verdad, la producción de memoria e historia, sino que, sobre todo, se instauran como sitios articulados también por tensiones y ambivalencias en los procesos de conceptualización y experiencia de estas diferencias entre los grupos que habitan el territorio; unas diferencias y contradicciones que a su vez estructuran el origen mismo, las trayectorias y las relaciones de poder del estado moderno (colonial y postcolonial) de Sudáfrica.

³⁸ *Ibidem*, p. 131.

³⁹ Mezzadra también plantea: “Al poner de relieve la confrontación entre “historia” y “prehistoria”, entre la Historia y las historias, como rasgo esencial del tiempo histórico moderno, la crítica postcolonial evidencia su heterogeneidad constitutiva. La cuestión no consiste tanto (o no sólo) en la reivindicación de nuevos espacios para una serie de “historias menores”, en un intento de democratizar en clave “multicultural” el canon historiográfico o, tal vez, de apostar a las “historias” contra la “Historia”. No faltan, por cierto, en el seno de los estudios postcoloniales, posiciones de este tipo. Decididamente más interesante resulta en cambio, a mi parecer, la reflexión de quienes han encontrado justo en la tensión entre la “Historia” y las “historias” un carácter estructural de la historia moderna, que resalta con particular precisión en la condición colonial y que, sin embargo, no es posible resolver apostando a un término contra el otro.”, en *Ob. Cit.*, p. 20.

Para decirlo con otras palabras, la configuración del campo artístico y sus devenires, así como las narrativas que allí se edifican, reproduce, desde las especificidades del lenguaje artístico, la tensión y la ambigüedad que estructura la lógica constitutiva –violenta y coercitiva- de la emergencia del estado-nación moderno en ese país. Por tanto, los procesos de contestación, cual ejercicios artístico-políticos, habría que entenderlos como formas de negociación interrumpidas y subrayadas por los límites implícitos en los propios marcos a través de los cuales se piensa el estado-nación; o sea, una maniobra que nos (re)coloca en la dinámica de los tejidos imperiales/coloniales de poder y diferencia. Acá, reviso la contracara de aquello que apuntaba Dipesh Chakrabarty, y que condensa una de las directrices fundamentales de los estudios postcoloniales, “lo universal no puede existir más que como casilla vacía, una y otra vez usurpada por un particular histórico que intenta presentarse como universal”⁴⁰; entonces los particulares históricos (y acá pienso en la nación postcolonial sudafricana) también se producen y se inscriben – irrumpen de modos muy diversos- en la accidentada gramática de los universales: se superponen y entrelazan entre ellos, se implican mutuamente. Así, los lugares de sentido de estos particulares, se disputan necesariamente en las mismas coordenadas semánticas, pero también en las fisuras, en los jirones críticos de esos universales que anhelan (re)escribir. Por tanto, siguiendo a Homi Bhabha “estudiar la nación a través de su narrativa no implica centrar la atención meramente en su lenguaje y su retórica; también apunta a modificar el objeto conceptual mismo”⁴¹.

Las indicaciones teórico-metodológicas del campo de los estudios postcoloniales nos permiten entonces, desde algunas de las discusiones previamente expuestas, sostener una reflexión que desestabiliza los presupuestos epistemológicos y los mapas geopolíticos con los cuales se ha hurgado tradicionalmente en las problemáticas de la nación. Asumir esa impronta de la crítica postcolonial, implica necesariamente trazar perspectivas críticas de análisis que diseccionen los escándalos de la nación a partir de la yuxtaposición de sus configuraciones

⁴⁰ Chakrabarty, Dipesh, en Mezzadra Sandro, *Ob. Cit.*, p.21. Sandro Mezzadra allí mismo plantea que “el análisis de Chakrabarty tiene implicaciones precisas para la práctica historiográfica. Invita a hacer del movimiento de reducción del plural de las historias al singular de la historia, como peculiaridad del concepto moderno de historia, un hecho de por sí histórico. No sólo un concepto como el de clase obrera, sino también conceptos como ciudadanía y nación, están atravesados en su propio estatuto lógico por las colisiones, las contradicciones y los desequilibrios que este movimiento produce. (...)Si, tal y como se ha dicho, este orden de reflexiones invita a problematizar el léxico del universalismo, por otra parte, me parece que constituye un saludable antídoto contra la proliferación de una mera apología de las “diferencias” “, en Mezzadra, Sandro. *Ob. Cit.*, pp. 22-23.

⁴¹ Bhabha, Homi. “Introducción. Narrar la nación”, en Bhabha, Homi (comp.). *Nación y Narración, entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*. Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 2010, p. 13.

cotidianas, ya sea desde el Estado, la academia, las prácticas artísticas y/o desde la multiplicidad de los mundos sociales que instaura. En el libro *Historias Esparcidas*, su autor Saurabh Dube reflexiona sobre estos tópicos:

...las reificaciones del Estado y de la nación moderna no son meros espectros del pasado, actualmente exorcizados por las epistemologías críticas y por el conocimiento subversivo. En tales registros de cuidadosa indagación se reconoce que, incluso como conceptos teóricos, el Occidente y la nación, el imperio y la modernidad sencillamente no pueden agotar todas las prácticas y todas las pasiones de los mundos que han construido y reconstruido, y de los dominios que han alterado, conformados y transformados por sus propios sujetos⁴².

En esta línea, hemos visto florecer también a muchísimos autores provenientes de disímiles campos del conocimiento y desde una variedad casi abrumadora de posturas teóricas, que se han formulado múltiples interrogantes en torno al destino de la “cuestión nacional” y los proyectos nacionalistas en África. Entre varios de los textos que aquí revisaremos (y que no serán los únicos de esos mismos autores) puedo nombrar a Anne McClintock con *Imperial Leather*⁴³; Frederick Cooper con *Tensions of Empire. Colonial Cultures in a Bourgeois World*⁴⁴; Jean y John L. Comaroff con “Ethnography and the Historical Imagination”⁴⁵; Achille Mbembe con *On the postcolony*⁴⁶ y Annie Coombes con *History after Apartheid. Visual Culture and Public Memory in a Democratic South Africa*⁴⁷. Asimismo, tendríamos que destacar la importancia que para la presente tesis tiene las rutas abiertas por un grupo diverso de investigadores que desde El Colegio de México, han trabajado de manera sistemática e imaginativa con las perspectivas críticas de los estudios subalternos y postcoloniales, enfocándose sobre temas de cultura y poder, formas de representación, historias y modernidades, colonia e imperio, nación y diferencia⁴⁸.

⁴² Dube, Saurabh. *Historias Esparcidas*. El Colegio de México, México D.F, 2007, p. 267.

⁴³ McClintock, Anne. *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest* Routledge, New York, 1995.

⁴⁴ Cooper, Frederick. *Tensions of Empire. Colonial Cultures in a Bourgeois World*, Berkeley, University of California, 1997.

⁴⁵ Comaroff, John L. y Jean. “Ethnography and the Historical Imagination”, en, *Civil Society and the political imagination in Africa. Critical perspective*. University of Chicago Press, Chicago, 1999.

⁴⁶ Mbembe, Achille. *On the postcolony*. University of California Press, Los Angeles, 2001.

⁴⁷ Coombes, Annie E. *History after Apartheid. Visual Culture and Public Memory in a Democratic South Africa*. Duke University, 2003.

⁴⁸ Algunos de estos textos con los cuales estaré dialogando son: Dube, Saurabh. *Pasados poscoloniales*, El Colegio de México, México D.F, 1999; Dube, Saurabh. *Sujetos Subalternos*, El Colegio de México, México D.F, 2001; Dube, Saurabh. *Genealogías del presente. Conversión, colonialismo, cultura*. El Colegio de México, México D.F, 2003; Carballido, Laura. *La partición: narrativas históricas y literarias*. El Colegio de México, México D.F, 2005; Cejas, Mónica I. “Retro-ilusiones en tiempos inestables: comisionando la memoria para la (re)inscripción de la

Al situarnos desde el campo artístico, necesariamente tendremos que movilizar un saber heterogéneo que contemple a la nación como una entidad contradictoria y fragmentada, atravesada por formas y modos de producción cultural y agendas políticas que contradicen la utopía liberadora de la unificación nacionalista. Se trata de operar con una categoría relacional y "migrante" (quiero decir flexible, en desplazamiento), que se defina en términos situacionales y que trate de escapar de sustancialismos ahistóricos y verticalismos teóricos. Tomando estas interconexiones como incentivo revisaremos entonces en la presente investigación la persistencia de las herramientas de violencia colonial en las configuraciones postcoloniales de la nación postapartheid, desde las estructuras expresivas y los resortes políticos que articulan las producciones simbólicas más elocuentes del panorama visual de Sudáfrica.

Con ese propósito he organizado la tesis en tres capítulos. En el primero de ellos intento configurar un recorrido que siga las pautas reflexivas de la nación postcolonial en África a partir de un conjunto clave de pensadores, tomando como metáfora de entrada una serie visual del artista angoleño Fernando Alvim, donde discute las estrategias del arte africano contemporáneo para polemizar con las configuraciones geopolíticas de las naciones postcoloniales en el continente. Igualmente, quise producir una imbricación entre diferentes metodologías y perspectivas teóricas que nos permitan pensar las obras de los creadores sudafricanos objetos de la investigación como instancias complejas de reflexión y conocimiento. Apropriadome de la metodología de análisis de los estudios postcoloniales intento cuestionar los relatos centristas en torno a la Historia del Arte y los estudios visuales para construir desde esa problematización el escenario epistemológico de las prácticas artísticas que interpelan y producen performativamente narraciones de la nación. Acá será importante también la discusión sobre el concepto de representación y sus implicaciones en las conexiones entre campo artístico y gesto político.

En el segundo capítulo indago en los procedimientos coloniales de control, regulación e imposición de fronteras (a modo de mecanismos de exclusión), así como el recrudescimiento de su engranaje legal durante el apartheid, a partir de focalizar en algunas prácticas visuales de este amplio período histórico. Ahí la dimensión de frontera explora no sólo sus tesituras físicas, sino también las legales, las emocionales y las pictóricas en un contrapunto entre diferentes nociones

nación post apartheid”, en De la Peza, María del Carmen (coord.). *Memoria (s) y política. Experiencia, poéticas y construcciones de nación*. Editorial Prometeo, Buenos Aires, 2009; Rufer, Mario. *La nación en escenas. Memoria pública y usos del pasado en contextos postcoloniales*, El Colegio de México, México D.F, 2010.

de espacio/tiempo. En función de ello, se analizan las imposiciones restrictivas de la política del apartheid, que permiten visibilizar los contornos de un proyecto de nación afrikáner, pero también “posibilitan” la emergencia de prácticas artísticas que complejizan el acto de contestación haciendo confluír en él discusiones que conectan los ejes de raza, clase y género. Las propuestas visuales de Penny Siopis y de Sue Williamson, creadoras blancas de origen británico, son las encargadas de movilizar esas cartografías críticas de la nación, sobrescribiendo las relaciones colonizador-colonizado y los enunciados sobre la diferencia que esos límites estaban configurando.

El capítulo 3 sitúa en las intersecciones entre cine y artes visuales las directrices para investigar las narraciones de la nación postapartheid producidas en el campo artístico sudafricano. Los cuestionamientos e impugnaciones que se despliegan en las instalaciones de Jane Alexander, Berni Searle y Wim Botha discuten los imperativos y las ansiedades de una postura oficial conciliadora que ofrece un panorama metafórico como la mejor herramienta para la reconciliación nacional. Esas ambigüedades y contradicciones políticas van a entretorse en el desarrollo, también tropologizado, de temáticas -que desde las especificidades del lenguaje artístico- hacen eclosionar la unilateralidad de los enunciados sobre raza, identidad, pertenencia, diferencia, relaciones de poder, cuerpo, colonia y nación. En esa perspectiva, el filme *Sector 9* (2009) del realizador Neill Blomkamp, en un juego simbólico con sus presupuestos creativos, nos permitirá reflexionar sobre la nación como un territorio de relatos encontrados, como un lugar siempre sometido a las interrogaciones críticas, donde conceptos tan difíciles de asir como los que aquí trabajaremos, se sostendrían cotidianamente desde las tensiones productivas, más que desde las certezas esencializantes.

Las conclusiones estarán destinadas a una reflexión sobre las significaciones de la nación que han resultado del trayecto investigativo por una zona del campo artístico sudafricano contemporáneo, así como a retomar los ejes más relevantes de estas imbricaciones postcoloniales que abren a su vez, un amplio abanico de muchas otras preguntas.

Capítulo 1: Desde los límites del campo artístico. Visualidad y epistemologías críticas

1.1-Las metáforas del espejo.

“En los espejos distorsionados del “ser nacional”, cada quien se contempla como le da la gana, y lo que emociona no son las conclusiones sino el hecho mismo de contemplarse”

Carlos Monsiváis

En una de las más renombradas exposiciones internacionales de arte africano contemporáneo de los últimos años, *África Remix. Contemporary Art of a Continent*⁴⁹, en una de sus tres secciones básicas *Identity and History*, dedicada a reflexionar sobre las incongruencias culturales y las percepciones históricas de la nación, el artista angoleño Fernando Alvim construyó una instalación con el título *Camuflaje*. En esta propuesta, la presencia de un espejo permite al visitante asomarse metafóricamente, a través del conjunto de sus obras, a algunos de los posibles caminos del conocimiento actual del continente africano; a un lado del espejo puede leerse en grandes letras: “Somos todos post-exóticos”. Así, pulsando una infinita red de significados, Alvim deja testimonio de los recursos y estrategias discursivas –camuflaje, post-exotismo, pero podrían ser muchas otras- que en un caótico y desordenado movimiento de afuera hacia adentro, de adentro hacia afuera y de adentro hacia adentro configuran los relatos constitutivos del devenir de la nación postcolonial africana.

⁴⁹ *África Remix. Arte Contemporáneo de un continente*, es el título de una de las exposiciones internacionales de arte africano más relevantes de los últimos años, inaugurada el 24 de julio del 2004 en Alemania y destinada a itinerar por los foros culturales más importantes de Europa y Estados Unidos. Bajo la dirección artística de Simon Njami y de un equipo internacional de curadores se ha elaborado este panorama de la creación artística de África y la diáspora africana de los últimos 10 años. Presenta obras de 88 artistas incluyendo, pintura, dibujo, escultura, ensamblados, instalaciones, video y fotografía, además de diseño de muebles, música, literatura y moda.



Imagen 3. Fernando Alvim.
Camouflage-Washington Oyé, 2004



Imagen 4. Fernando Alvim.
We Are All Post Exotics, 2004

El espejo de Alvim nos devuelve de este modo, imágenes inestables y fracturadas, señales que se precipitan en un horizonte de imaginarios y representaciones simbólicas, que aunque eficiente e históricamente constituido, se halla siempre en proceso de actualización.

En este sentido, esta obra de Alvim entra en consonancia con lo que Kwame Anthony Appiah definiera para la perspectiva postcolonial de la cultura africana contemporánea: se trata de proyectos “donde la nación no es celebrada, sino que se representa en procesos de deslegitimación, rechazando al imperialismo occidental, pero también rechazando al proyecto

nacionalista de la burguesía nacional postcolonial”⁵⁰. Al mismo tiempo, los representantes de esta cultura contemporánea africana, resultan –añade Appiah–:

*...en un grupo de escritores, pensadores y artistas con un entrenamiento occidental, que median en el comercio de mercancías culturales del capitalismo mundial en la periferia. En Occidente son conocidos a través del África que ellos ofrecen; sus compatriotas los conocen a ellos tanto a través del Occidente que ellos presentan a África, como a través del África que ellos inventan para el mundo, para cada uno de ellos y para la propia África*⁵¹.

Es entonces, desde la contingencia y la amalgama contradictoria de estas realidades que una propuesta como *Camuflaje* puede ser leída. Aquí, efectivamente, el post-exotismo, con todas las ambigüedades y connotaciones de sentido que conlleva el prefijo *post*, las múltiples marcas que ha dejado y sigue dejando para el continente el calificativo de lo exótico como signo cultural y además, la muy estructurada estrategia del camuflaje –no como una mera categoría descriptiva, sino como una práctica cotidiana–, se instauran en el instrumental que disecciona los “escándalos” de la nación y los actores que los escenifican: significantes estratégicos y puntos simbólicos de partida, atravesados por esas profundas contradicciones que ya señalaba Kwame Anthony Appiah. En este punto podríamos establecer una conexión polémica con el texto de Ruth Mayer, *Artificial Africas*⁵², donde en la introducción ella aclara que en su análisis no va a unirse a la estrategia que celebra la mascarada y la parodia; para la autora son técnicas fallidas de subversión cultural que nunca resolverían las implicaciones problemáticas de las condiciones de desigualdad de poder y explotación. Asimismo para ella, el placer carnavalesco lo que puede crear es frustración y temor una vez que las circunstancias hayan cambiado. Por tanto, prefiere usar conceptos tales como contacto cultural, mímica, mimesis y traducción engañosa como categorías puramente descriptivas y no como principios liberadores.

Sin embargo, trato de demostrar en este análisis –en consonancia con la propuesta del creador Fernando Alvim– que efectivamente estrategias como el camuflaje no son principios liberadores, pero tampoco son meras categorías descriptivas; por eso encuentro más atinado incluirlos en la

⁵⁰ Appiah, Kwame Anthony. Citado por Pal Ahluwalia. “Introducción”, en *Politics and Post-colonial Theory. African Inflections*. Editorial Routledge, London, 2001, p. 8.

⁵¹ *Ibidem*, p. 9.

⁵² Mayer, Ruth. *Artificial Africas*. Hanover and London, University Press of New England, 2002, p.8.

discusión como elementos que han constituido históricamente prácticas cotidianas y conforman, afectan e influyen en los entendimientos y en los modos de relacionarnos con las mismas⁵³.

La propuesta de Alvim reimagina a la nación a través de las infinitas posibilidades que le ofrece su espejo. Un espejo, que al mismo tiempo que viabiliza las estrategias del *Camuflaje*, las “anula” al ponerlas en evidencia. Pero este ha resultado en un espejo, que más que reflejar, lo que verdaderamente hace es refractar sujetos y prácticas productivas en constante transformación y en marcos específicos de relaciones de poder. Se trata de procesos heterogéneos y simultáneos de contestación, connivencia, negociación, apropiación, oposición y reproducción del Estado-Nación⁵⁴.

Aquí me parece útil revisar lo que plantea Pal Ahluwalia con respecto al Estado Nación en África:

...el Estado Postcolonial representó la única forma legítima de ejercer el poder, ya que era una condición necesaria para el desarrollo de la nación” (...) “La fusión entre la nación y el Estado condujo a tensiones entre las aspiraciones de la población y las del Estado” (...) “El Estado efectivamente desmanteló el potencial liberador generado por el nacionalismo anticolonial⁵⁵.

Igualmente, Partha Chatterjee en su artículo “Comunidad Imaginada: ¿Por quién?”, reflexiona -a propósito del texto de Benedict Anderson, *Comunidades Imaginadas*- sobre el estado de la producción académica con respecto al nacionalismo. Allí plantea que entre los años 50s y 60s del

⁵³ En este sentido encuentro muy productivo el análisis que realiza Nicholas Mirzoeff acerca del comportamiento del colonizado en un grupo de imágenes fotográficas sobre los Bakongo en el antiguo “reino” del Kongo cuando plantea: “La fotografía era un instrumento clave a la hora de visualizar las posesiones coloniales y demostrar la superioridad occidental sobre el pueblo colonizado. Al consolidado control de los europeos en África le siguió un flujo casi interminable de “aventureros” y “exploradores”, la mayoría de los cuales se caracterizaba por sentir la necesidad de publicar un relato sobre su viaje y las fotografías se tomaban como prueba de autenticidad del relato del viajero. Aunque sin dudas esas instantáneas reflejaban las experiencias de los viajeros, dichas experiencias habían sido cuidadosamente preparadas por la administración colonial especialmente para ellos. La mayoría de los viajeros europeos opinaba que la resistencia africana se encontraba sólo de forma simbólica en la resistencia a la fotografía. Sus libros están llenos de imágenes de africanos que permitían ser fotografiados porque no tenían elección, pero accedían negándose a posar o sonreír. Para los europeos esta falta de cooperación sólo podía explicarse como un miedo supersticioso a las cámaras, y no como la conciencia de que la tecnología militar occidental contribuía a forzar ese consentimiento. Los europeos consideraban fundamental la documentación visual de África para su transculturación del continente en una tierra apta para la colonización. Los africanos contribuyeron a este proceso como una alternativa preferible a la violencia indiscriminada y excesiva de los colonizadores. (...)En este sentido algunas fotografías son un poderoso testamento para una versión particular de lo que Homi Bhabha denominó el mimetismo del orden colonial. Se trataba de imitar las ideas que tenían los colonizadores sobre el modo en que debían vivir los nativos. Como mecanismo de sobrevivencia algunos líderes ayudaron a los europeos a inventar África tal y como la imaginaban, como un oscuro e intacto continente primitivo con una cultura nativa al borde de la extinción que sólo debía conservarse en el entorno adecuado: los museos occidentales”, en Mirzoeff, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Editorial Paidós, Barcelona, 2003, pp. 198-200.

⁵⁴ Ver Mbembe, Achille. “The aesthetics of vulgarity”, en *On the postcolony*, *Ob. Cit.*

⁵⁵ Pal Ahluwalia. *Ob. Cit.*, pp. 70-71.

siglo XX, todavía se consideraba al nacionalismo como un estandarte de las luchas anticolonialistas en Asia y en África.

Pero simultáneamente, en la medida en que las nuevas prácticas institucionales políticas y económicas en los estados postcoloniales se normalizaron y regularon bajo las rúbricas conceptuales de “modernización” y “desarrollo”, el nacionalismo fue relegado al campo de historias específicas de este u otro imperio. Y en esas historias especializadas definidas por los contenidos poco agradables de los archivos coloniales, los factores emancipatorios del nacionalismo se vieron disminuidos por las innumerables revelaciones sobre acuerdos tácitos, manipulaciones y los propósitos perversos de algunos intereses privados. (...) Los líderes de las luchas africanas contra el colonialismo y el racismo han visto deteriorada su imagen al convertirse en corruptos, divisionistas y a menudo partidarios de regímenes brutales⁵⁶.

A estas reflexiones de Partha Chatterjee podríamos añadir las de Jean y John L. Comaroff cuando plantean:

Este período se asocia habitualmente, en los principales escritos del Imperio, con la descolonización del Tercer Mundo. Es también la etapa en la que los nuevos Estados africanos encontraron la promesa de autonomía y crecimiento rota por la realidad del neocolonialismo, que les lastraba con un peaje insalvable de deudas y dependencia. Bajo estas condiciones, tal y como se plasma en el discurso dominante, la visión idílica de la democracia al estilo europeo, “la carga del hombre negro” en palabras de Basil Davidson, dio paso a regímenes aún más autoritarios, reforzados además por los imperativos de la guerra fría que se entabló entre el Primer y el Segundo Mundo. No nos detendremos en los detalles. Destacaremos sólo que en sus años de gestación, el sistema postcolonial se constituyó como resultado del “viejo” orden político internacional, de la organización de las naciones soberanas en el entramado del sistema capitalista industrial mundial⁵⁷.

Las anteriores perspectivas analíticas nos emplazan ante narrativas de la nación que se (des)dibujan y, al mismo tiempo, se articulan y confluyen en los polémicos modos de experimentar cotidianamente y de dialogar con las ingenierías de un poder que ha pretendido cooptar los relatos de la nación al ofrecer una única interpretación de la misma, totalizando sus significados, aplacando sus desbordamientos con constructos unívocos. Desde esta perspectiva, la nación pareciera ser el telos indiscutible de todo ser humano, de toda convivencia social; el

⁵⁶ Texto publicado en internet: <http://www.ocaribe.org>. Última revisión 20 de enero de 2010.

⁵⁷ Comaroff, Jean y John L., “Naturalizando la nación: aliens, apocalipsis y el estado postcolonial”, en *Revista de Antropología Social*, No. 11, 2002, p. 96.

lugar en el que se borran las diferencias, donde no queda cabida para las ambivalencias; el espacio de culto que exige lealtades y restringe (o al menos pretende controlar) toda posibilidad de disrupción. Entonces, la obra de Fernando Alvim se erige en una propuesta incómoda que enuncia desde sus artilugios de obra abierta la posibilidad irremediable de la complicidad productiva con la que todos hemos tejido las redes más diversas en torno a los sentidos del tropo de la nación.

Participando de estas perspectivas de análisis e indicando las críticas contradicciones y las agudas tensiones que el arte formula y desentraña, el espejo de Fernando Alvim se convertirá también en el instrumento a través del cual comenzará nuestra incursión por los imaginarios y texturas de la nación postcolonial en África.

1.2- Abrevaderos de la nación: formas de textualizar sus derroteros

“Tengo problemas para pensar en todas las cosas como categorías monolíticas fijas” como categorías monolíticas fijas”

Renée Green.

Siguiendo las premisas de los estudios postcoloniales podemos afirmar que la nación es mucho más que una entelequia teórica o una estratagema política, es también un proceso histórico en constante renovación; pero es sobre todo, contingente, contradictoria y ambigua. Crea encantos y desencantos que van a habitar en el centro mismo de sus múltiples traducciones. En lugar de demonizar tales encantamientos, lo más productivo sería analizar las intersecciones, los entrecruzamientos, las paradojas y ambivalencias a través de las cuales estos encantamientos configuran la realidad social y estructuran las prácticas artísticas objetos de nuestra atención.

Al situarnos desde esas coordenadas, contribuimos a dislocar una narrativa unilateral sobre la nación -genealógica y teleológica-, cuyas herramientas de escrutinio no alcanzan a explicar las complejas dinámicas cotidianas a través de las cuales se construyen, se filtran y se experimentan las ideas de nación. ¿Cómo entender sino el tenso diálogo que se suscita al retomar categorías como desterritorialización o posnación y yuxtaponerlas en contextos donde el Estado-Nación todavía ensaya sus proyectos, sus diseños, sus fantasías sobre las ruinas de un estado-nación que no termina de construirse?, ¿qué conceptos poner en juego para analizar procesos que evidencian la pérdida del monopolio del Estado-Nación para conferir sentido a las acciones colectivas, pero, al mismo tiempo, sigue teniendo un lugar preeminente en las discusiones sobre las identidades,

las pertenencias simbólicas y en la administración de la historia patria, investida de efemérides, símbolos, estatuas y museos conmemorativos?. Efectivamente, muy pocos fenómenos políticos y culturales han demostrado ser tan confusos, prolijos y difíciles de comprender. Resulta entonces cada vez más incierto asirnos a un proyecto homogéneo de nación con contornos perfectamente delimitados; se trata de penetrar sus emborronamientos y vislumbrar sus múltiples texturas; encontrar los sentidos y las significaciones del “ser nacional” en expresiones, escenarios y momentos volátiles, instantáneos y transitorios.

Para los propósitos de esta investigación, no resulta ocioso enfatizar la idea de que los lugares de enunciación de la nación se redibujan contingentemente; sus mapas de sentido ostentan las marcas de múltiples procesos de resignificación. El cuerpo de la nación o, -sometiéndonos al imperativo del plural- los cuerpos de la nación, emergen y se (des)materializan en las complejas dimensiones simbólicas de prácticas sociales que van desde propuestas artísticas, rituales políticos, teatralizaciones del poder, festividades religiosas y culturales, campañas turísticas, hasta muchas otras coyunturas cotidianas y/o extraordinarias que demandan su adscripción –coercitiva, singular y heterogénea, pero también contenida, imprevista e inestable- a las coordenadas de una topografía semántica del ser nacional. Justo en esa tupida trama de tensiones entre pertenencia, diferencia y complicidad se erige el carácter constitutivo del juego cartográfico que sostenemos (y del cual somos parte) con el espacio de resonancias discursivas que configuran al estado-nación.

Estos mapas de sentidos que se trazan bajo los imperativos de las fronteras movedizas de la nación o –para ser más precisa- de las múltiples naciones inventadas, construidas, imaginadas, pero con una alta operatividad en la vida cotidiana, nos obligan a escrutar en las formas y lugares de debate insospechados para los análisis clásicos sobre la nación. Y es que sus resignificaciones más prolijas -y polémicas- hay que encontrarlas en las geografías disruptivas y sinuosas de los procesos de tropologización, por tanto, habría que atender con un especial énfasis el amplio abanico de funciones –la de aglutinante social es sólo una de ellas- que cumple ese despliegue simbólico.

Eric Worby, en un texto donde analiza los rituales de compromiso con el estado en el noroeste de Zimbabwe, nos recuerda que el Estado, una entidad más polimorfa que nunca, yace condenado a sobrevivir en perpetua crisis, a que su poder sea aún más disperso y su legitimidad se haya visto constantemente amenazada por los altos niveles que alcanzan la deuda, la

enfermedad y la pobreza; asimismo, su control ejecutivo se ha deteriorado hasta el límite. Y lo que resulta más grave, la *hypen nation*, es decir, la articulación del estado a la nación, es profundamente cuestionada⁵⁸. Ya Arjun Appadurai había apuntado al respecto que “...el guión que une la nación-estado es menos un icono de conjunción que un índice de disyunción”⁵⁹.

Siguiendo en este punto las ideas de Achille Mbembe, uno de los autores africanos que con más agudeza ha reflexionado sobre los derroteros contemporáneos de los estados-naciones en el continente, coincidimos en que:

...“la antigua colonia” tiende a ser “caóticamente pluralista”, incluso cuando evidencia una apariencia de “coherencia interna”. Es por esto que a menudo los regímenes de las antiguas colonias presentan una fuerte predilección por apelar a elementos mágicos que son agrupados bajo el signo de la autoctonía, especialmente para anticiparse a lo que está por venir. Que los cuadros de mando confíen en que los significados mágicos hagan el trabajo de hypen-nation no es nuevo, por supuesto. Pero el uso del exceso ritual en los medios de comunicación –para producir poder estatal, para conjurar la unión nacional y para persuadir a los ciudadanos de la realidad de ambos- constituye un rasgo distintivo de la era postcolonial en proporción aproximada tal vez a las percepciones populistas de la crisis⁶⁰.

De este modo, en aquellas partes de África donde el lazo del gobierno se debilita, su autoridad se ha vuelto dependiente de la actuación de ceremoniales cotidianos, extravagantes en su teatralidad; los “ciudadanos-súbditos” viven con el estado en un híbrido promiscuo de acomodación y rechazo, poder y parodia, encarnación y alienación⁶¹.

Resulta habitual entonces que festividades y conmemoraciones diversas inunden el repertorio de las prácticas pedagógicas del Estado para convertir a un relato maestro de la Historia Nacional (reactualizable y convocante) en su espacio de narración por excelencia. En forma de spots televisivos, espectaculares, libros de texto, exposiciones históricas, inauguración de museos, recuperación y restauración de monumentos, e inclusive exhumación y estudios científicos de restos fósiles, acontecen los despliegues de una memoria oficial que lleva urgencia de credibilidad, generando “ficciones fundacionales” que potencializan el efecto de lo real y (re)

⁵⁸ Worby, Eric, “Tyranny, Parody and Ethnic Polarity: Ritual Engagements with The State in Northwestern Zimbabwe”, *Journal of Southern African Studies*, Vol. 24, núm. 3, 1998, p. 561.

⁵⁹ Appadurai, Arjun. “Disjuncture and Difference in the Global Culture Economy”, *Public Culture*, Vol. 2, núm. 2, 1990, p. 14.

⁶⁰ Mbembe, Achille “Provisional Notes on the Postcolony”, *Africa: Journal of the International Africa Institute*, Vol. 62, núm. 1, 1992, p. 3.

⁶¹ Worby, Eric. *Ob. Cit.*, p. 562.

escribiendo a partir de emborronamientos e invisibilizaciones la gramática de sus ejercicios políticos. Una representación cuya compulsión cultural, asevera Homi Bhabha, reside en la unidad imposible de la nación como fuerza simbólica. Para el autor, esto no significa negar el intento persistente de los discursos nacionalistas de producir la idea de nación como una narrativa continua del progreso nacional, el narcisismo de la autogeneración, el presente primitivo del *Volk*⁶².

Es ahí donde la memoria como palimpsesto ocupa un lugar estratégico en las operaciones normativas e ideológicas del estado-nación, cuya matriz ocluyente resulta penetrada por aquellos mismos restos – y por muchas otras dimensiones (políticas-discursivas)- de los gestos performativos de las memorias y/o prácticas de la diferencia que pretende cancelar.

Sin duda alguna, las instituciones sociales administran el recuerdo dentro de aquello que no se separa de la normatividad de su memoria, de aquello que resulta negociado dentro de los marcos sociales establecidos. No obstante, siempre encontramos resquicios de una memoria colectiva en disputa, en pugna con las normas que la constituyen; una memoria que se desata y pone en crisis nociones demasiado estrechas e insuficientemente inclusivas. Precisamente, revisar cómo ha sido pensado desde diferentes campos sociales el proceso de democracia en Sudáfrica postapartheid–lo que implica además reflexionar sobre cómo se quiere recordar este período-, es verificar la coexistencia de narrativas encontradas que se ubican en esta lógica de la memoria como norma y como ruptura. Junto al “secuestro” de la memoria nacional sudafricana por parte del estado para legitimar su accionar desde 1994 –año en que ocurren las primeras elecciones democráticas en Sudáfrica- han emergido otras memorias, múltiples y contradictorias, que intentan redibujar también el mapa político, social y cultural de la nación postapartheid.

A pesar de la tendencia de nombrar en singular al Estado Nación en África, no se trata de un objeto definitivo. Resulta, como acertadamente plantean Jean y John L. Comaroff, una formación histórica lábil, un plurifuncional tipo de “políticas en movimiento”⁶³. Inevitablemente

⁶² Bhabha, Homi. *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*, SigloXXI Editores, Buenos Aires, 2010, p. 11. Para Bhabha, “tampoco esas ideas políticas han sido sustituidas definitivamente por las nuevas realidades del internacionalismo, el multinacionalismo o incluso el capitalismo tardío, por cuanto es posible advertir que la retórica de esos términos globales es suscrita por esa prosa sombría del poder que cada nación puede desplegar en su propia esfera de influencia”. *Ibidem*.

⁶³ Comaroff, Jean y John L. “Naturalizando la nación: aliens, apocalipsis y el estado postcolonial”, *Revista de Antropología Social*, núm. 11, 2002, p.95. Para los autores “Sudáfrica ha sido el último país, en el continente, en asumir esta forma de organización política y, por ello, revela con cuenta claridad muchas de las obsesiones contemporáneas del postcolonialismo, muchas de las contradicciones que comporta el esfuerzo de realizar políticas

en estas accidentadas y siempre cambiantes coyunturas de los estados naciones postcoloniales africanos se impondría la pregunta acerca de los significados contingentes y cotidianos que se edifican en torno a los conceptos de nación y de pertenencia, de identidad y ciudadanía, imbricadas también con los modos de textualizar y experimentar las construcciones de antiguas autoctonías que involucran necesariamente los ejes de la historia, la cultura, la raza y la etnicidad. Como aseveran igualmente los Comaroff “...un *passage* desde el pasado que pone de manifiesto mucho sobre el presente”⁶⁴; o como nos sugeriría Roger Chartier, el presente del pasado, allí donde la escritura de la historia revisa la historia de lo escrito⁶⁵.

A estas interrupciones y yuxtaposiciones temporales también habría que añadirle las difíciles y siempre tensas evidencias de las operaciones ideológicas y retóricas a las que estas categorías son sometidas bajo los imperativos de intereses y estrategias políticas que desfiguran el pasado y el presente, la memoria y los sitios de la historia para articularlos convenientemente en relatos que encarnan las “fantasías” del origen, en narrativas que actúan los pasados reconstruidos, ofreciendo tipos de identificación y sentidos sociales desde los cuales canalizar la agencia política; desplazando así, los análisis críticos sobre las persistentes crisis en la era de los post-derechos civiles, sobre las limitaciones y fracasos de las transformaciones políticas y de los nacionalismos redentores, sobre las promesas rotas de libertad e igualdad por sus posibilidades de representación simulada⁶⁶, que, entre otras cosas, contribuyen a poner en evidencia las

modernistas en estos tiempos posmodernos y neoliberales. Este esfuerzo, estas obsesiones, se internan en diversas esferas de las formas colectivas de “estar en el mundo”: dentro de la lucha por alcanzar términos plenos de significados con los que construir una sensación de pertenencia, y, por tanto, una comunidad moral y material en circunstancias que privilegian las diferencias. Esto, dentro de los intentos por regular los límites de la soberanía bajo condiciones globales que no sólo alientan el movimiento transnacional de trabajo y capital, de dinero y bienes, sino que los convierten en condición necesaria para la riqueza de las naciones; dentro de las a menudo amargas controversias que se desencadenan cuando los individuos hacen valer diversos tipos de identidad para reivindicar derechos e intereses; dentro de los problemáticos discursos públicos acerca de la manera más adecuada de configurar constituciones propias del siglo XXI y, específicamente, su protección de los derechos individuales; dentro de complicados procesos a través de los cuales los gobiernos, las organizaciones no gubernamentales, los ciudadanos actuando en nombre de la sociedad civil, y otras fracciones sociales tratan de esculpir una división del trabajo político y social; dentro de las implicaciones de la angustia sobre la decadencia del orden público, el crimen-organizado y fortuito-, la corrupción y su forma de combatirla”.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ Chartier, Roger. *El presente del pasado. Escritura de la historia, historia de lo escrito*, México D.F, Universidad Iberoamericana, 2005, p.14.

⁶⁶ En este punto resulta pertinente hacer una conexión con la reflexión, aunque en un ámbito más relacionado con el turismo, que nos propone un texto de Saidiya Hartman sobre un fenómeno muy específico: la reconstrucción del pasado de los esclavos con fines turísticos que han hecho los estados africanos en el Castillo de Elmina en Ghana y en La casa de Esclavos de la Isla de Goree en Senegal, pero que metodológicamente nos ofrece una perspectiva muy interesante para pensar también las políticas emanadas del estado postcolonial africano con respecto a otros aspectos. Aquí, en un texto crítico y desacralizador en muchos sentidos, tanto para el rol del estado africano en esta

ansiedades que estructuran los imaginarios políticos y sus “nuevos” locus de enunciación polisémica, por supuesto, también colmados de fisuras y contradicciones.

Las reflexiones que aquí quiero suscitar – al analizar objetivaciones simbólicas producidas en el campo artístico- ejercitan un arriesgado pensar la nación desde el lugar de una encrucijada donde se intersectan diversas y contradictorias memorias que pugnan por rehacer las cartografías semánticas de la nación. Según Hugo Achugar, “la nación es el nombre que le damos al lugar o campo de batalla donde diferentes nacionalismos (o sea, proyectos de nación) combaten por lograr la hegemonía”⁶⁷. Por lo tanto, resulta siempre un capital en disputa, un territorio de contestación, estructurado sobre una compleja amalgama de relaciones de poder.

Las expresiones artísticas como sitios de emergencia de tejidos sociales y de nuevas formas de interrelación, generan también otros espacios de significados que, sin escapar de los artilugios del poder, resaltan su capacidad crítica frente a concepciones totalizantes de nación y reclaman la libertad de imaginación ante las imposiciones políticas que cercenan y clausuran las posibilidades de actuación de los sujetos; la imaginación entendida como una prótesis que vendría a fijarse sobre lo real con el fin de producir un mayor número de intercambios. La imaginación como la proyección de lo simbólico en lo real⁶⁸. Arjun Appadurai amplifica estas potencialidades al concebir a la imaginación como un territorio de formas sociales emergentes de contestación, como la facultad a través de la cual se manifiestan nuevos factores colectivos de disenso, de desafección y cuestionamiento de los patrones impuestos a la vida cotidiana.

fabricación de una memoria común de la esclavitud, como para los afroamericanos que insisten ver en esta representación del pasado, en estos sitios de esclavos, el punto de origen, “las fantasías del origen” –como lo llama la propia autora-, obviando o no reparando en una situación social mucho más compleja, Hartman analiza cómo se instauran prácticas de memoria y de representación del pasado a través de las fórmulas del turismo de raíces y de las necesidades económicas de los estados africanos; prácticas que conforman, afectan e influyen en el entendimiento del proceso de la esclavitud y en toda la producción de una memoria colectiva del pasado. Además, la autora va a explorar las consecuencias que eso tiene para el presente y para las maneras en que se interrelacionan pasado y presente a través del concepto que ella maneja de tiempo de la esclavitud. La autora se pregunta si actuando el pasado, o sufriendo el pasado será la mejor manera para hacer sustancial la libertad; cómo puede este encuentro con el pasado llenar los esfuerzos emancipatorios, si de este modo se van a resolver las desigualdades constitutivas de la comunidad nacional norteamericana. La autora critica estas prácticas y políticas de memoria donde convierten a la historia en un museo, en una construcción monumental, en la cual es imposible captar las claves del proceso de la esclavitud, por lo tanto se tergiversa la relación con la historia. Y se pregunta si recordar potencialmente permite un escape de la regularidad del terror y de la rutina de violencia constitutiva de la vida de los negros en los Estados Unidos: “¿o es que recordar se ha convertido en la única forma de agencia política?”. A lo que se está oponiendo Hartman es a que la representación simulada del pasado sustituya el verdadero compromiso crítico con el pasado y con el presente. En “The time of slavery”, en Dube, Saurabh (ed.) *Enduring Enchantments*, a special issue of *South Atlantic Quarterly*, 101, 4, 2002. pp. 757-77.

⁶⁷ Achugar, Hugo. “Ensayo sobre la nación a comienzos del siglo XXI”, en Martín-Barbero, Jesús (comp.). *Imaginarios de nación. Pensar en medio de la tormenta*. Ministerio de Cultura, Bogotá, 2001, p. 79.

⁶⁸ Ver al respecto Bourriaud, Nicolas. *Estética Relacional* Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2006, p.100.

La imaginación ha dejado de ser un asunto de genio individual, un modo de escape a la inercia de la vida cotidiana o una mera posibilidad estética, para convertirse en una facultad de la gente del común que le permite pensar en emigrar, en resistir a la violencia estatal, en buscar reparación social, en diseñar nuevos modos de asociación, nuevas colaboraciones cívicas⁶⁹

En este sentido, resulta interesante trabajar la nación como una categoría ambivalente, tal y como la define Homi Bhabha cuando se refiere a la racionalidad e irracionalidad políticas presentes en el mismo código genético de la nación. Aquí me interesa rescatar con la investigación las posibilidades productivas de lo ambivalente; el entramado polisémico que aglutina, las prácticas que genera, los desafíos epistemológicos y los niveles de complejidad - políticos y culturales- que precisan ponerse en juego para articular un análisis que entreteja estos aspectos y ponga en evidencia la tensión constante entre diversos repertorios de significados.

Bhabha plantea que:

Existe una tendencia a leer la nación restrictivamente; ya sea como un aparato ideológico del poder estatal, o en una inversión más utópica, como una expresión emergente o incipiente del sentimiento nacional-popular preservado en una memoria radical. (...) De lo que se trata es de explorar la ambivalencia del lenguaje mismo en la construcción del discurso de la nación. Esto permite investigar el espacio de la nación en el proceso de articulación de elementos: donde los significados pueden ser parciales porque están in media res, y la historia puede estar hecha a medias porque está en el proceso de ser hecha, y la imagen de la autoridad cultural puede ser ambivalente porque está atrapada, inciertamente, en el acto de componer una imagen poderosa⁷⁰.

Lo que aquí queremos explorar entonces, es la reproducción cultural de esa ambivalencia, el campo de símbolos y significados asociados con la vida nacional, desplegados y diseminados, en este caso específico, por un grupo de creadores visuales de Sudáfrica. Incursionaremos en sus estrategias textuales, los subtextos, los desplazamientos metafóricos y los recursos figurativos; es decir, la ambivalencia misma del “lenguaje de quienes escriben sobre la nación y que vive en quienes viven en ella”⁷¹.

⁶⁹Appadurai, Arjun. “Globalization”, *Public Culture*, No. 30, Duke University Press, 2000. Citado en Martín-Barbero, Jesús. *Imaginarios de nación. Pensar en medio de la tormenta*. Ministerio de Cultura, Bogotá, 2001, p.21.

⁷⁰ Bhabha, Homi. “Narrando la nación”, en Fernández Bravo, Álvaro (comp.) *La Invención de la Nación. Lecturas de la Identidad de Herder a Homi Bhabha*. Editorial Manantial, Buenos Aires, 2000. pp. 213-214.

⁷¹ Ibidem, p. 211.

1.3- Historia(s) del Arte y las (re) escrituras de su espacio de autoridad

“...simplemente las herramientas de hoy tenemos que cambiarlas. Si no las cambiamos, entonces seguiremos buscando al Tiziano detrás de Beuys”

Anne Cauquelin

¿Cómo movilizar entonces y desde qué lugares teóricos el conjunto de herramientas críticas que precisamos para dialogar con los presupuestos creativos y con las especificidades del lenguaje visual que estructuran los juegos simbólicos de estos artistas para con los espacios de la nación postcolonial sudafricana?

Las redes que traza el arte con los otros campos instituidos en la sociedad nos permiten aseverar que toda investigación que atraviese el campo artístico no puede desconocer los desplazamientos y transgresiones de las propias prácticas visuales contemporáneas; de ahí que la Historia del Arte y la Estética se hayan visto precisadas a desempolvar sus archivos y reemplazar viejas metodologías. ¿Cómo entender sino, las apuestas reales del arte contemporáneo, sus relaciones con la sociedad, con la historia, con la política y con la cultura? ¿Cómo decodificar producciones aparentemente inasibles, ya sean procesuales o comportamentales, sin esconderse detrás de la Historia del Arte o de los criterios de una estética tradicional? ¿Es aún posible generar relaciones con el mundo, en un campo práctico –la Historia del Arte- tradicionalmente abocada a su “representación”?⁷²

Justamente, esta inquietud epistemológica ha devenido en una de las claves básicas para dialogar con las fisuras críticas que han abierto los estudios visuales en las diferentes perspectivas metodológicas que han estructurado (y continúan fraguando) los accidentados –y siempre sinuosos- caminos de la disciplina de Historia del Arte desde el siglo XVIII hasta la actualidad⁷³.

⁷² Estas son algunas de las interrogantes que se traza un autor como Nicolas Bourriaud en su ya muy conocida y polémica propuesta de Estética Relacional. Ver Bourriaud, Nicolas. “Prólogo”, en *Ob. Cit.*, pp. 5-8. También desde las coordenadas de la teoría cinematográfica contemporánea, un autor como Robert Stam elabora algunas interrogantes en la misma dirección cuando plantea: “¿Acaso necesitamos realmente la estética, o ésta se ve irremediamente comprometida por sus orígenes en discursos racistas del siglo XVIII?, ¿O podemos distinguir entre una “Estética” con mayúsculas, enraizada en el pensamiento racista germánico, y una “estética” con minúsculas entendida como el interés, común a todas las culturas, por la configuración formal de las representaciones de un mundo razonable?”, en Stam, Robert. “Los antecedentes de la teoría del cine”, en *Teorías del cine. Una Introducción*, Editorial Paidós, Barcelona, 2001, p.24.

⁷³ José Luis Brea ha planteado que “...Mientras que en el campo de las producciones artísticas esas convulsiones son habituales (e incluso bienvenidas), lo cierto es que para el ámbito de la reflexión teórica (el ámbito de la Estética entendida básicamente como Teoría del Arte) e histórica (la Historia del Arte) la irrupción de los Estudios Visuales resultó un tanto incómoda e intempestiva. En el momento de su aparición, el ámbito académico parecía apoltronado en un panorama de modelos, escuelas y referentes maestros muy estabilizado, y en cierta forma ajeno a la propia

Ya no resulta novedoso afirmar que las prácticas visuales contemporáneas, o al menos gran parte de su producción, permanecen regidas por el espíritu del *ready made* duchampiano. Éstas han convertido al gesto y a la provocación en su código de constitución y acceso; han puesto al arte en una crisis de su evidencia, quiere decir que han puesto en crisis al objeto mismo del arte, a su evidencia ontológica⁷⁴. Este quiebre con el objeto sublime y con el paradigma estético dominante, implica, entre otras subversiones, un apodíctico rechazo a la estética como disciplina. Conceptualizándola desde sus comienzos ilustrados como aquella extensión metacategorial desprendida de la Filosofía para el análisis artístico y cuyas directrices esencialistas van a dominar todos los acercamientos al arte desde el siglo XVIII y a lo largo de su historia en la modernidad bajo un axioma fundamental: la especificidad del arte es su naturaleza estética, la lógica de lo que Jacques Rancière denominaría el régimen estético de las artes⁷⁵.

De ahí que podríamos plantear que con la disfumación de la esfera de lo propiamente artístico y la ruptura de su espacio de saber autocentrado, comienzan a concurrir dentro del mundo del arte toda una serie de saberes, una multiplicidad de perspectivas que otorgan valor al acto creativo y además, despojan de sustancia unívoca a los recursos mismos de la crítica estética que hemos heredado, donde las preguntas sobre el significado o la función de las prácticas

dinamicidad de los objetos de que debían ocuparse. Como si no fueran con él los dramas fabulosos que vive la imagen en nuestros días –con el crucial asentamiento de su forma electrónica–, las transformaciones candentes que afectan al campo de las prácticas culturales en el contexto de la globalización contemporánea, ni aún el impacto que sobre el campo cultural está produciendo la economía característica del capitalismo del conocimiento, el mundo universitario y académico relacionado con el estudio de lo artístico se mantenía perezosamente abandonado en los laureles de sus paradigmas escolásticos más recurridos y asentados”, en Brea, José Luis. *Ob. Cit.*, p. 8.

⁷⁴ La cuestión de la evidencia ha sido uno de los planteos más polémicos dentro de los presupuestos axiológicos presentes en un conjunto de autores que han escrito acerca de ello, sobre y desde la disciplina. Sería interesante establecer un contrapunteo entre lo que planteaba Panofsky, por ejemplo y algunos otros teóricos. Dice Panofsky: “(...) Cuando se confronta y se pone en relación una “obra maestra” con otras diversas obras “menos importantes” que hayan surgido motivadamente en el curso de una investigación, entonces la originalidad de la invención, la superioridad de la “obra maestra” en cuanto a composición y a técnica, y a todos los otros aspectos que forjan su “grandeza”, se muestran automáticamente como algo evidéntísimo: y esto no a despecho, sino precisamente debido al hecho de que todo el grupo de los materiales examinados ha sido sometido a un idéntico método de análisis y de interpretación”, Panofsky, Erwin. “Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte en el Renacimiento”, en *El significado en las artes visuales*, Editorial Alianza, Madrid, 1979, p. 260. Muy diferente es lo que planteaba Theodor W. Adorno: “Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia”, en Adorno, Theodor W. *Teoría Estética*, Editorial Akal, Madrid, 2004, p. 9. Más recientemente, Arthur C. Danto añadiría: “Históricamente, la estructura objetiva del mundo del arte se había revelado a sí misma, mientras que ahora se definía por un pluralismo radical, y me importaba que esto se entendiera porque significaba que se debía revisar el modo en que la sociedad en su conjunto piensa el arte y lo frecuenta institucionalmente”, en Danto, Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Editorial Paidós, Barcelona, 1999, p. 12.

⁷⁵ Ver Rancière, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Museo de Arte Contemporáneo, Barcelona, 2005.

artísticas se trataban como problemas inmanentes a la estructura de la obra y sobre los que parecería que la historia no tenía influencia alguna⁷⁶.

Como resultado de esa trayectoria, básicamente adscrita a prácticas institucionales y a sistemáticas operaciones de normativización, invocar para el análisis de las imágenes en la coyuntura actual a la disciplina de Historia del Arte, provoca siempre reacciones encontradas- también podría leerse desmedidas (y enseguida explico)-. En este sentido, los problemáticos pliegues exhibidos por el gesto desacralizador de los estudios visuales vuelven a situar al ejercicio (de) constructivo en un horizonte de posicionamientos intelectuales que enfatiza las críticas sucesivas que ya ha recibido la disciplina desde su propio momento genésico y desde todas las coordenadas posibles⁷⁷; sin embargo, -una vez más-, han obliterado el complejo tejido de posibilidades analíticas que se ha ido configurando paulatinamente y que subyace en los intersticios de esos jirones críticos, en los desplazamientos, transmutaciones, apropiaciones y traducciones múltiples que ha tenido la disciplina por parte de miradas y experiencias (des) centradas y disidentes desde África, América Latina, el Caribe, Asia y la propia Europa; pero también desde otros saberes disciplinares, desde la academia, desde la institución arte, desde el museo, desde las propuestas curatoriales y las prácticas visuales, desde el espacio cotidiano.

Ante esto, hay que preguntar ¿qué implicaciones han tenido esas experiencias en los modos en que los estudios visuales siguen construyendo monóticamente al sujeto teórico Historia del Arte? ¿Es que acaso esas narrativas y sus puestas en escena no han contribuido a erosionar, en alguna medida, los cimientos del espacio jerárquico y de absoluta autoridad en el que insistimos en ubicar a la disciplina? ¿Bajo qué imperativos los estudios visuales homogeneízan – universalizándola- la tradición epistemológica (básicamente de orden eurocéntrica) y el lugar de enunciación desde los cuales circunscriben a la Historia del Arte? ¿Cómo visibilizar y

⁷⁶ A propósito de la definición de obra de arte, también comentaba Arthur C. Danto: "...Si alguna definición de arte debe acompañar a las cajas de Brillo de Andy Warhol, es evidente que tal definición no puede basarse en un examen de las obras de arte. (...) Las cajas de Warhol, sin embargo, hacen incluso de esta presunta indefinición un problema, ya que tanto se parecen a lo que por común acuerdo no son obras de arte e irónicamente hacen urgente el tema de la definición. Mi punto de vista es que el inevitable vacío de las definiciones tradicionales de arte reside en el hecho de que cada una de ellas se basaba en características que las cajas de Warhol convierten en irrelevantes para cualquier definición; de suerte que las revoluciones del mundo del arte dejarían la bienintencionada definición sin ninguna conexión con las últimas obras de arte", en Danto, Arthur C. *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Editorial Paidós, Barcelona, 2002, p.16.

⁷⁷ Para una revisión de esta genealogía histórica sugiero atender desde una perspectiva crítica las propuestas de Shiner, Larry. *La invención del arte. Una historia cultural*. Editorial Paidós, Barcelona, 2004; Mosquera, Gerardo (ed.) *Beyond the fantastic: contemporary art criticism from Latin America*. The Institute of International Visual Arts, The MIT Press, London, 1996; Oguiibe, Olu and Enwezor, Okwui (ed.s). *Reading the contemporary. African Art from theory to the marketplace*. The Institute of International Visual Arts, The MIT Press, London, 1999.

multiplicar las perspectivas y los emplazamientos desde los que se elaboran relatos contingentes de historia(s) del arte?

Es obvio que no pretendo reivindicar acá –es más, no creo que sea posible ni necesario- una noción sustancialista de la Historia del Arte pensada en los términos de una historia lineal y unívoca -carente de tensiones- de los objetos de arte y sus cualidades estructurales, como documento de la inmanencia evolutiva del arte y como objetivación simbólica de los diversos escenarios históricos; efectivamente esos han sido y siguen siendo algunos de los derroteros hegemónicos de la praxis axiológica de la Historia del Arte. Tampoco quiero sumarme a los críticos e historiadores ortodoxos que sigilosamente, sin nombrarla, -por aquello de mantener una actitud políticamente correcta con la lógica predominante del pensamiento teórico contemporáneo- custodian las porosas barreras de una autonomía del arte, que siendo rigurosos siempre ha mantenido un correlato bastante productivo con los procesos de heteronomía del arte⁷⁸. De ahí que encontremos testimonios de un contraataque, por momentos infértil, hacia el arsenal de propuestas disruptivas de los estudios visuales⁷⁹.

Más que centrarme en los vericuetos del conflicto, lo que me interesa explorar acá son las diferentes tesituras que para el análisis de las estrategias de significación de las imágenes compromete la disputa, permitiéndonos privilegiar en esta indagación por la construcción de sentidos un enfoque más relacional que referencial. Esto implica producir lecturas transversales del conjunto de discursividades que atraviesan las imágenes, pero, sobre todo, encontrar asideros para reflexionar sobre el arte como un sistema de relaciones, no como un ser en sí mismo, sino como un proceder que va a constituirse en la interacción de todos los agentes del capital simbólico que estructuran y condicionan el espacio creativo; esto facilitaría además, la implementación de estrategias de análisis específicas para cada práctica visual. Se trata entonces de un ejercicio consciente de descolonización de una noción restringida y empaquetada de la Historia del Arte hacia una experiencia cultural mucho más desarticulada (abierta) y anti paradigmática de la misma.

⁷⁸ Para una discusión más amplia sobre los procesos de autonomía-heteronomía ver Bürger, Peter. *Teoría de la Vanguardia*. Editorial Península, Barcelona, 1987.

⁷⁹ Resulta elocuente de esto el “Cuestionario OCTOBER de cultura visual”, en especial las declaraciones de Thomas Crow y Martin Jay, así como los artículos en la misma edición de la revista de Hal Foster y Rosalind Krauss. Ver “Cuestionario sobre Cultura Visual”, en Revista *Estudios Visuales. Crítica de la Cultura Visual y el Arte Contemporáneo*, No.1, Noviembre 2003, Madrid, pp. 83-126.

Si trajéramos a esta discusión algunos de los ejes centrales del campo de los estudios postcoloniales, habría que reparar en un texto absolutamente provocador de Dipesh Chakrabarty –uno de los miembros más destacados del grupo de los Estudios Subalternos- donde invita a replantear críticamente la persistencia (léase centralidad) de la razón europea, instaurada como el sistema de codificación, y por supuesto de decodificación, de la razón universal, en las producciones y estructuras del pensamiento colonizado. Su propuesta de *provincializar* Europa, sin negar las conjunciones con el legado ilustrado que necesariamente han articulado nuestros saberes “otrizados”, resulta una estrategia para repensar la cotidianidad de la impronta postcolonial de ese eurocentrismo. De ahí que los ejercicios de *contextualización* y *traducción* de los procesos y conceptos que movilizan y dan cuenta de las historias particulares resultan imprescindibles en las coordenadas de la reflexión contemporánea⁸⁰.

Las categorías o las palabras que habíamos tomado prestadas de las historias europeas habían encontrado un nuevo hogar en nuestras prácticas (...) “Provincializar” Europa era precisamente descubrir cómo y en qué sentido las ideas europeas que eran universales, al mismo tiempo, habían surgido de tradiciones intelectuales e históricas muy particulares, las cuales no podían aspirar a ninguna validez universal. Suponía plantear la interrogación por el modo en que el pensamiento se relacionaba con el espacio. ¿Puede el pensamiento trascender su lugar de origen? ¿O es que los lugares dejan su huella en el pensamiento de manera tal que puede cuestionarse la idea de categorías puramente abstractas? Mi punto de partida en este cuestionamiento, como he afirmado antes, era la presencia callada y cotidiana del pensamiento europeo en la vida y las prácticas de la India. (...) el universal es una figura de gran inestabilidad, una variable necesaria en nuestro empeño por pensar las cuestiones de la modernidad. Atisbamos sus contornos sólo en tanto que y cuando un particular usurpa su posición. Sin embargo, nada que sea concreto y particular puede ser el universal en sí, pues entrelazados con la imagen acústica de una palabra como “derecho” o “democracia” hay imágenes conceptuales que, pese a ser (a grandes rasgos) traducibles de uno a otro lugar, también encierran elementos que desafían su traducción. Tal desafío a la traducción es, desde luego, parte del proceso cotidiano de la traducción. (...) De manera que provincializar Europa consistía entonces en saber cómo el pensamiento universalista estaba siempre ya

⁸⁰ El título original del libro al cual estoy haciendo alusión es *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Sin embargo, en su traducción al español, el título del mismo sufrió un gran empobrecimiento conceptual. Ver Chakrabarty, Dipesh. *Al margen de Europa. ¿Estamos ante el final del predominio cultural europeo?*. Tusquets Editores, Barcelona, 2008.

*modificado por historias particulares, pudiésemos o no desenterrar tales pasados plenamente*⁸¹.

Con esta motivación podríamos focalizar las significaciones diversas y experiencias múltiples que sobre la propia disciplina engloban las prácticas de las historias del arte en África. Esta inquietud teórica, nos impulsaría a *desnaturalizar*, como nos lo sugiere Chakrabarty, los universales con los cuales operamos en nuestras interrogaciones analíticas y a eclosionar los cómodos locus de sentido que configuran, incluso, algunos desplazamientos críticos, como el de los propios estudios visuales. De este modo, y a propósito de las premisas que intentan estructurar esta investigación, concebir una dimensión profunda del quiasma (de)constructivo en torno a la Historia del Arte, precisa trabajar con un concepto complejo de la misma, que quiere decir la confluencia de muchas *historias del arte*, reales, históricas e imaginadas; con fronteras entre ellas absolutamente escindidas⁸². No se trata de negar sus fantasías de universalidad, ni sus prácticas opresoras, se trata de “invadirla”, de alterar su gramática, posicionando sus trayectorias en contexto y escrutando las posibilidades, los emborronamientos, siempre móviles y plurales, que el uso de ese universal ha tenido en escenarios particulares. Elaborar narrativas que trastoquen esa instancia universal de la disciplina conlleva desmontar relaciones de poder configuradas históricamente; edificar marcos de sentido sobre una tensión productiva que permita desestabilizar la presunción de un “relato maestro” y, al mismo tiempo, yuxtaponer relatos de *historias del arte*, modelados y desafiados por territorios intelectuales -ubicados por ejercicios autoritarios en el espacio de la diferencia- siempre híbridos, contradictorios y contingentes, en perenne construcción.

Estoy convencida entonces, que es desde una intervención disruptiva que podríamos cuestionar la unidireccionalidad desde la cual conciben su crítica a la disciplina de Historia del Arte los estudios visuales⁸³, pero también habitando ese concepto accidentado y plural de la *historia del arte*, tal y como intentamos esbozarlo arriba, es que podríamos redimensionar y

⁸¹ Ibidem, pp. 15-21.

⁸² A propósito de esto también argumenta Chakrabarty: “Trato de producir una lectura que vea la corriente subterránea de historias singulares y únicas, como enfrentándose siempre al empuje de tales historias universales y produciendo lo concreto como una combinación de la lógica universal de la Historia y los horizontes heterotemporales de innumerables Historias”, en *Ob. Cit.*, p. 24.

⁸³ Matthew Ramply nos recuerda que “la noción de “cultura visual” debe ser considerada con mucho cuidado si se desea utilizar como alternativa para superar las limitaciones etnocéntricas de la noción de arte (...) los defensores de los estudios visuales tendrían que reconocer que estos tienen limitaciones, justo en el momento en que se están planteando como la principal disciplina capaz de reemplazar a la historia del arte”. Ver Ramply, Matthew. “La Cultura Visual en la era postcolonial: el desafío de la Antropología”, en *Revista de Estudios Visuales. Crítica de la Cultura Visual y el Arte Contemporáneo*. No. 3, Enero 2006, Madrid, p. 13.

articular el instrumental analítico que nos ofrecen distintos acercamientos o metodologías contemporáneas, permitiéndonos realizar cruces productivos en momentos de intensas transformaciones, desplazamientos y deslizamientos en los órdenes simbólicos del espacio cultural, donde el exceso representacional, el impacto de las nuevas tecnologías, la imagen electrónica y el horizonte emergente de lo virtual ocupan un lugar preeminente en los procesos de formación de los imaginarios, en las coordenadas de la geopolítica actual y de la cultura visual de nuestro tiempo. A esto habría que añadirle las nuevas formas de sensibilidad colectiva en el interior de las cuales se inscriben y recodifican las discusiones sobre la relación arte-política, memoria, historia, nación, identidad, arte y espacio social. Este cúmulo de circunstancias, sin duda alguna, ha contribuido todavía más a fracturar los presupuestos tradicionales del trabajo disciplinar de la Historia del Arte⁸⁴, imponiendo narrativas dispersivas de la misma; dispersión que ha devenido en su mayor signo de vitalidad.

De este modo, podríamos pensar para África en nociones de *historia del arte* que construyan sus matrices reflexivas y operacionales en relación más estrecha con algunas de las directrices del proyecto interdisciplinar de los estudios culturales, postcoloniales y visuales –por supuesto, sometiéndolos también a un escrutinio crítico–.

Esto no significa que el conocimiento histórico del arte sea rechazado o considerado superfluo, como algunos adversarios de los estudios culturales y visuales han tratado de argumentar. Al contrario, con estos, ya no tan nuevos enfoques, las genealogías más que disminuir incrementan su importancia. Pero, precisamente una diferencia clave entre estos enfoques interdisciplinares y los tradicionales es el tipo de genealogías dentro de las cuales se consideran que se han constituido los objetos y las prácticas culturales. Éstas ya no se limitan a la historia de las formas artísticas, a las intenciones artísticas, al mecenazgo o a la historia social del arte. En palabras de Douglas Crimp: “Lejos de abandonar la historia, los estudios culturales intentan reemplazar esta historia del arte

⁸⁴ Keith Moxey, en un texto bastante inspirador–lo cual no significa que coincida plenamente con todas sus ideas-, plantea lo siguiente: “La idea de que la historia del arte debería consistir en a) una historia de los estilos; b) la habilidad de distinguir la mano de un artista de la de otro; c) iconografía (la capacidad de identificar el tema de una obra de arte); d) historia social (la relación de la obra de arte con el contexto cultural que la rodea), parecía banal. ¿Podía reducirse el estudio del arte a estas alternativas? (...) ¿Cómo es que la intensa especulación filosófica que había dado forma al nacimiento de la disciplina se veía ahora desplazada por un empirismo cuasi científico? ¿Debían abandonarse las obras de arte ante una tediosa búsqueda de más y más “hechos”? ¿Acaso no corrían el peligro de quedar enterrados bajo el peso de las “pruebas” aducidas para “entenderlas”? Lo que parecía echarse de menos eran ideas nacidas de una intensa, incluso apasionada, relación con las obras en sí mismas. (...) En su mayor parte el trabajo disciplinario de la Historia del Arte continúa como si no hiciera falta articular la función social que supuestamente cumple”. Moxey, Keith. *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre la historia del arte*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 2004, p. 7.

cosificada por otras historias...lo que está en peligro no es la historia per se (lo que en todo caso no deja de ser una ficción), sino qué historia, la historia de quién, la historia con qué propósito”⁸⁵.

1.4- Matrices de intercambio: diálogos desde la cultura visual

“La imagen, lo imaginado y lo imaginario son términos que nos conducen hacia algo importante y nuevo en los procesos culturales globales: la imaginación como una práctica social”

Arjun Appadurai

Cuando los estudios visuales resemantizan con sus propuestas discursivas los modos de pensar lo visual, expanden notablemente, no sólo lo que entenderíamos como objetos o artefactos susceptibles de ser considerados como tal, sino también el horizonte de herramientas metodológicas y los cruces y/o yuxtaposiciones del instrumental conceptual que convocamos para el ejercicio reflexivo en torno a las imágenes. De ahí que cualquier revisión que se haga de algunos de los textos del corpus de los llamados estudios visuales se percatará del énfasis que ponen en ubicar a la práctica en el contexto de los procesos creadores que constituyen su entorno cultural, así como en crear zonas de intersección y producción de significados donde se conciba a lo visual –con las implicaciones de sentido y las tensiones que esto conlleva- como un territorio desde el cual desplegarse para establecer muchas otras conexiones⁸⁶. “La cultura visual entendida como un tipo de escritura sobre los objetos culturales que explica su papel de ‘agente activo’ en la cultura”⁸⁷. Además, esto implica instalar sus sitios de enunciación y sus redes de articulación en los lugares más disímiles y ubicuos del espacio cotidiano, lo que Martin J. Powers describía como una red fractal, impregnada con modelos del mundo entero. Powers nos recuerda lo pertinente de convertir a la cultura visual en fractal y no en lineal, ya que descarta toda probabilidad de que cualquier narrativa tomada en conjunto pueda contener todas las posibilidades del nuevo sistema global/local, lo cual siempre puede ampliarse para los fractales.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 80.

⁸⁶ Por supuesto, una revisión crítica de ese corpus nos permitirá también darnos cuenta de algunos de los vicios de los textos sobre estos estudios que perspicazmente resume Marquard Smith, editor en jefe de la revista *Journal of Visual Culture*: “...un campo de investigación que efectivamente parece preocuparse sobremedida por producir definiciones, delineaciones, nombres, historiografías, metodologías, topologías y cambios de paradigma como una vía para establecerse, dar cuenta de sí mismo y rendir cuenta a los demás. Personalmente, no me extraña que los estudios visuales estén tan ofuscados en estos problemas epistemológicos”, en Smith, Marquard. “Los estudios visuales como estudios de modos de hacer”, en Revista *Estudios Visuales. Crítica de la Cultura Visual y el Arte Contemporáneo*, No.3, Enero 2006, Madrid, p. 163.

⁸⁷ *Ibidem*, p.81.

Asimismo, una red fractal cuenta con puntos claves de interrelación e interacción que son de gran importancia y complejidad, para los cuales es imprescindible atender a los diferenciales de poder alrededor de los mismos⁸⁸.

En el libro *Introducción a los estudios visuales*, Nicholas Mirzoeff trata de definir los nuevos derroteros de este enfoque de la cultura visual y lo hace, estableciendo puntos de comunión y, al mismo tiempo, de disrupción con algunos de los elementos previamente puestos en cuestionamiento por los estudios culturales. Aunque disiento con el modo extremadamente simple en que Mirzoeff equipara cultura visual a condición posmoderna, o sumerge a una dentro de la otra –sin problematizar y contextualizar la genealogía de esta última, sus usos históricos, así como sus marcas temporales y espaciales y todas las discusiones teóricas que ha generado– me parece importante atender las diferenciaciones que sugiere con respecto al objeto de investigación de los estudios culturales. Si bien, como ya hemos argumentado arriba, existía la necesidad histórica, por decirlo de alguna manera, de reivindicar el conjunto de producciones simbólicas de la llamada baja cultura y convertirlos en el centro de atención de todas sus reflexiones, los estudios visuales no se circunscriben a ello, sino que ofrecen prioridad a la experiencia cotidiana de lo visual; es decir, reabren bajo el signo de la inclusividad los límites de aquellos objetos que enuncian como susceptibles de ser investigados: desde la instantánea hasta el vídeo e incluso la exposición de obras de arte de “éxito”⁸⁹.

Estos marcos de admisión que ofrecen los estudios visuales (y que paradójicamente han resultado señalados por los críticos más remisos a comulgar con los presupuestos de la cultura visual como el signo de una incapacidad de separar el estudio del arte del estudio de otros tipos de imágenes, “olvidando” que el arte es sólo una entre las múltiples formas de producción visual, pero sí tratando de “evitar” la amenaza que la noción de lo visual supone para un concepto sustancialista del arte), permiten que las prácticas artísticas de naturaleza disímil puedan usufructuar también, desde la inscripción/pertenencia a un campo de estudios que los autoriza y los contiene ya en su enunciado fundacional o genésico, una metodología transdisciplinar– programáticamente indisciplinada–, el caldo de cultivo donde se fermentan los estudios visuales, la reivindicación que constituye su propio escenario epistemológico

⁸⁸ Powers, Martin J. Citado por Mirzoeff, Nicholas. *Ob. Cit.*, pp. 49-50.

⁸⁹ Mirzoeff, Nicholas. *Ob. Cit.*, pp. 31-33.

expandido, como nos explicita José Luis Brea⁹⁰; un espacio horizontal y crítico de reflexión donde el arte resulte yuxtapuesto e imbricado a otras formas de imaginaria visual y a las operaciones de sentido a las que éstas han sido sometidas.

Desde esta perspectiva, el argumento de Keith Moxey es que:

...En lugar de ver el ascenso del estudio de las variadas, y a menudo populares, formas de producción de imágenes- en las que el arte está incluido junto a otros tipos de productos visuales- como una amenaza potencial al arte como institución, yo defendería que el valor de estas yuxtaposiciones visuales está en comparar y contrastar el estudio de cada género. La importancia de comparar el estudio de la pintura con, digamos, el estudio de la televisión, o de la publicidad, está en la comprensión de las diferentes maneras en que los estudiosos y los críticos crean significado desde cada medio. La comprensión obtenida por las estrategias heurísticas practicadas en el estudio de uno, puede enriquecer los procedimientos que se usan en la interpretación del otro⁹¹.

Ese desbordamiento de límites y fronteras, así como la hibridación entre prácticas diversas es un hecho (y un ejemplo demasiado evidente es lo que acontece entre el cine y el vídeo-arte); parece inevitable pues, que el discurso crítico artístico amplíe sus recursos tácticos y analíticos, su maquinaria crítica e interpretativa- para abarcar con tanta solvencia como sea posible esa extensión, e intersección, de los modos de hacer de las propias prácticas, cada día más contaminadas, entremezcladas e indistinguibles no sólo de otros soportes, géneros, disciplinas o mediaciones, sino incluso de otros usos de la práctica social y política, de la construcción de la vida cotidiana y los procesos de agenciamiento identitario⁹². “Al igual que cualquier otro medio para el análisis de los signos, -nos recuerda Mirzoeff, la cultura visual debe estar en conexión con la investigación histórica”⁹³.

Justamente ese énfasis en lo interdisciplinar de los estudios visuales ha sido motivo de sucesivas polémicas que cuestionan la naturaleza y los alcances de la propuesta misma, donde cada mirada analítica y ejercicio escrutador ha depositado sus propias ansiedades disciplinares.

⁹⁰ Brea, José Luis. *Ob. Cit.*, p.13.

⁹¹ Moxey, Keith. *Ob. Cit.*, p. 125. Más adelante el autor también plantea: “ Los estudiantes pueden recibir cursos sobre historia del arte, cine o cultura popular, sin sacrificar la especificidad de las tradiciones interpretativas asociadas con los protocolos individuales de cada forma de discurso cultural. Su exposición a tradiciones metodológicas dispares, les permite informar sus propias interpretaciones con la percepción de una gran amplitud de puntos de vista. En el estudio de la historia del arte, por ejemplo, pueden echar mano de teorías y métodos que les son familiares a través de sus estudios de cine o la televisión”. *Ob. Cit.*, p. 127.

⁹² Brea, José Luis. *Ob. Cit.*, p.11.

⁹³ Mirzoeff, Nicholas. *Ob. Cit.*, p. 35.

En este sentido, resultan bastante elocuentes (y sorprendentes) los argumentos de la crítica e historiadora del arte Rosalind Krauss cuando elabora su respuesta al cuestionario sobre cultura visual publicado en la revista *October*. Allí le reclama a este “suplemento” de interdisciplinaria la puesta en jaque de las destrezas tradicionalmente asociadas a la disciplina de historia del arte, que la autora conceptualiza como la capacidad de los historiadores del arte de distinguir la “mano” de diferentes artistas, lo cual les permite atribuir obras desconocidas a autores conocidos; el resultado, según esto, sería la erosión de su talento como *connoisseurs* ya que se enfrentan a la necesidad de absorber metodologías conflictivas como la “arqueología” foucaultiana o la semiótica. Para Krauss, los historiadores del arte que participan en programas interdisciplinares, podrán portar su destreza consigo, pero serán incapaces de transmitírsela a las venideras generaciones de estudiantes; entonces, según esta lógica argumentativa, la “impericia” sería la consecuencia final y devastadora para la disciplina al imbricarse en procesos interdisciplinarios⁹⁴.

Esta supuesta “razón disciplinar” ubica forzosamente la discusión en los marcos de una concepción ahistórica de los procesos constitutivos de la Historia del Arte; se trata de una lógica que empaña e invisibiliza las trayectorias heterogéneas y divergentes de los dispositivos analíticos que la propia disciplina, incluso en su dimensión más eurocéntrica, ha movilizado para construir contingentemente su “razón de ser” en correlato con los cambios epocales del pensamiento dominante sobre el arte. La univocidad y el anacronismo desde los cuales Rosalind Krauss concibe en estos argumentos la tarea del historiador del arte, ha constituido, a su vez, uno de los ejes más fustigados por las reflexiones críticas para con la Historia del Arte desde el campo de los estudios visuales. Sin embargo, en esa misma coyuntura se ponen en evidencia los lugares teóricos –entiéndase las coordenadas geopolíticas, también eurocéntricas- desde las cuales los estudios visuales *seleccionan* sus ámbitos de referencias y discusiones epistemológicas⁹⁵.

En el escenario de desplazamientos y rupturas que ha caracterizado a la impronta de los estudios visuales habría que preguntarse: ¿dónde ubican sus principales artífices esa zona de contacto –plagada también de contradicciones y negociaciones-, esos espacios de (re) escritura

⁹⁴ Ver Krauss, Rosalind, en “Cuestionario sobre Cultura Visual”, en Revista *Estudios Visuales. Crítica de la Cultura Visual y el Arte Contemporáneo*, No.1, Noviembre 2003, Madrid, pp. 83-126.

⁹⁵ Para ampliar la reflexión crítica sobre esta problemática relación entre Historia del Arte y Estudios Visuales sugiero revisar el ensayo de Dorotinsky Alperstein, Deborah. “Imagen e Imaginarios Sociales. Los indios yaqui en la revista *Hoy* en 1939”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Núm. 94, 2009, pp. 93-126.

reflexiva que han aportado las diversas experiencias de las historia(s) del arte africano?, ¿por qué recurrir como fuente, una vez más, a historiadores del arte altamente legitimados por el discurso hegemónico, pero que simplifican y estatizan con sus prácticas las complejidades teórico-metodológicas de la disciplina?, ¿por qué no incluir en las directrices de su campo de estudio a las topografías disruptivas, a las líneas de fuga, que desde las múltiples entradas y salidas a la Historia del Arte, con enfoques disímiles, han configurado pensadores como Valentine Y. Mudimbe, Achille Mbembe, Olu Oguibe, Okwui Enwezor y Chika Okeke-Agulu desde África?, ¿por qué no reconocer que en las particularidades de sus investigaciones hay ya una puesta en praxis de nociones ampliadas de lo visual, de las articulaciones semánticas que emergen en los presupuestos de sus definiciones y operaciones con la imagen, con sus metodologías híbridas y, sobre todo, interdisciplinarias, o sus preocupaciones pioneras por los significados sociales y políticos del arte?.

Siguiendo ese orden, tendríamos que plantear que las tesis políticas de los regímenes discursivos de la mirada esgrimidos y (des)estructurados por los estudios visuales reproducen también un entramado de relaciones de poder que reactualiza el mapa gnoseológico de las cartografías históricamente ocluidas, de los saberes que se han edificado en los límites y permisibilidades –siempre en tensión– con aquellos territorios académicos autorizados para sostener los actos de enunciación. Este desdibujamiento de la fisonomía del “otro geográfico/cultural” –como síntoma–, ya ha dejado de sorprendernos, pero tampoco debería constituirse en un obstáculo para producir una relación estratégica, coyuntural y crítica con las herramientas que desde los estudios visuales nos permitan someter a análisis constantes los procedimientos y herramientas teórico-metodológicas de una (in)disciplina como la Historia del Arte.

1.5- Poéticas de la (re)presentación. Críticas a un paradigma.

“...el arte como “puesta en práctica (o en obra) de la verdad” no es ni una “imitación”, ni una “descripción” que copia lo “real”, ni una “reproducción” que represente una cosa singular o una esencia general”.

Jacques Derridá

Para completar el escenario gnoseológico desde el cual indagaremos en las narraciones de la nación postapartheid en el campo artístico, resulta imprescindible activar también un concepto de representación que trascienda las limitaciones de las perspectivas estéticas para situar a la representación en un sistema de relaciones sociales mucho más amplio y complejo que nos permita otorgarle una dimensión más productiva al significado mismo de representación.

En el campo de la creación visual hay una larga tradición de estudios que identifican a la representación únicamente con las funciones artísticas de la figuración, la semejanza o la imitación: como sinónimo de mimesis. Aquí me interesa explorar otros matices que estén en sintonía con las propuestas creativas que estamos analizando⁹⁶, y lo hago plenamente consciente de la ambigüedad que caracteriza a las relaciones que establecemos con el concepto de representación en todos los campos de la sociedad.

Para Derrida, la representación es “la delegación de la presencia...la reiteración que hace presente una vez más sustituyendo con una presentación otra *in absentia*”⁹⁷. En este sentido, poner el énfasis en el vocablo presentación más que en la representación resulta algo más que un juego de palabras: “es la ruptura con la condición idealista del arte como reflejo o ventana del mundo, como fenómeno ajeno, externo a la realidad. Presentar es señalar la condición material y construida del objeto artístico, su capacidad de invención”⁹⁸. Al decir de Bourriaud “toda representación reenvía a valores que se podrían trasponer en la sociedad, pero en realidad, el arte

⁹⁶ En este sentido ha sido muy aclarador el texto de Cuauhtémoc Medina “Representación”, donde entre otros elementos plantea: La palabra “representación” atraviesa los campos del arte y de la política como el punto de intersección entre la lógica de la legitimidad y la de la significación cultural. Esa doble función de “representar” no es una mera casualidad lingüística. Al abarcar por igual los conceptos de “delegar”, “significar”, “escenificar” y “parecer”, la idea de “representación” indica la importancia que para la cultura moderna tienen los sistemas que hacen valer el poder de lo representativo en ausencia de lo (s) representado (s).”, en *XXV Coloquio Internacional de Historia del Arte. La imagen política*. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 2006, p. 23.

⁹⁷ Derrida, Jacques. *La deconstrucción en las fronteras de la Filosofía*. Editorial Paidós, Barcelona, 1996.

⁹⁸ Longoni, Ana. “(Otras) aporías de la vanguardia argentina de los años 60/70”, en *Revista Versión. Estudios de Comunicación y política*, No. 20 UAM-X, México, 2007, pp. 53-76.

contemporáneo modeliza más de lo que representa, en lugar de inspirarse en la trama social se inserta en ella”⁹⁹.

Nos (re)colocamos entonces en las coordenadas de un contrapunto, de una renuncia explícita, para ser más precisa, con aquella noción de representación que ostenta como lógica de operación la dualidad mundo/realidad–hecho visual, entendiendo a éste último como la reelaboración simbólica de un referente externo- El desmontaje de esta propuesta supone explorar, entre otros ejes de análisis, las relaciones entre arte y transgresión en oposición a las relaciones entre arte y contemplación, con todas las implicaciones conceptuales que este desplazamiento conlleva; esto además, en correlato directo con la premisa de que el arte no representa –“una representación imitativa en el sentido más simple de la [copia]”¹⁰⁰-, sino que produce lo real. “La restancia, subraya Derridá, nunca es muy fácil, no es la presencia substancial e insignificante”¹⁰¹

De ahí que las reflexiones sobre las prácticas simbólicas precisan del abandono del cada vez más polémico argumento que ha concebido al hecho artístico como un reflejo del espacio social en el cual está inserto. La creación artística es, ante todo, una fabricación, un proyecto, no un reflejo. El arte no es el signo de una cosa real dada; su lectura tampoco restituye una imagen compuesta de elementos que, en un momento determinado se hallaron colocados tal como son, todos organizados a la vista del espectador. No es cuestión de considerar las ideas o los conceptos previamente formados que se encarnan en signos¹⁰². Se trata de no perder de vista que la obra de arte es una elaboración, una creación; por supuesto, una creación de un sujeto social enclavado en coordenadas temporales y contextuales muy específicas. En este sentido, Pierre Francastel polemiza con el núcleo más ortodoxo de algunos de los enfoques de la historia social

⁹⁹ Bourriaud, Nicolas. *Ob.Cit.*, p. 17.

¹⁰⁰ Derrida, Jacques. *La verdad en pintura*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2001, p.293.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 289.

¹⁰² Gilles Deleuze explica, a propósito del cine de Hitchcock, que “...nos encontramos con signos que, minando la imagen-acción, ejercían también su efecto río arriba y río abajo, sobre la percepción, sobre la relación, y ponían en tela de juicio al conjunto de la imagen –movimiento: son los opsignos o sonsignos. El intervalo del movimiento ya no era aquello con respecto a lo cual la imagen-movimiento se especificaba en imagen-percepción en un extremo del intervalo, en imagen-acción en el otro extremo y en imagen-afección entre ambos, constituyendo así un conjunto sensoriomotor. Por el contrario, el nexos sensoriomotor quedaba roto, y el intervalo de movimiento dejaba aparecer como tal *una imagen distinta de la imagen-movimiento*. El signo y la imagen invertían su relación, pues el signo ya no suponía a la imagen-movimiento como materia que él representaba con sus formas especificadas, sino que se dedicaba a presentar la otra imagen, de la que él mismo iba a especificar su materia y a constituir sus formas, de signo en signo. Era la segunda dimensión de la semiótica pura, no lingüística. Surgiría así toda una serie de nuevos signos, constitutivos de una materia transparente o de una imagen-tiempo irreductible a la imagen-movimiento, pero no carente de relación determinable con ella”, en Deleuze, Gilles. *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós, Barcelona, 2004, p. 55.

del arte. Para este autor la obra como una forma de lenguaje acontece en el nivel de lo imaginario¹⁰³, o sea, en la actividad mental de cada uno de los espectadores, ya que cuando se contempla una imagen no se trata de una selección hecha a través de un mundo exterior ya dado; se trata, por el contrario, de la elaboración de un código de referencias que nos permite explorar un universo problemático y, en cierta medida, imaginarlo, inventarlo¹⁰⁴.

Por otra parte, Stuart Hall ha enfatizado la idea de que la representación como concepto teórico tiene sentido político sólo si lo consideramos como “hecho social”, como proceso, un proceso ante todo comunicativo; comunicativo no en sentido habermasiano –la comunicación como acción racional, como acto post-ilustrado de “confluencia”—sino como confrontación¹⁰⁵. En ese sentido las presentaciones artísticas pueden ejercer un importante papel político de confrontación en la esfera pública, un papel de acto comunicativo, enunciativo y provocador: un conocimiento crítico. La actividad artística en la contemporaneidad, según Nicolas Bourriaud, se esfuerza por efectuar modestas ramificaciones, abrir algún paso, poner en relación niveles de la realidad distanciados unos de otros; utopías de proximidad en un mapa sociopolítico donde también es posible que la comunicación sepulte los contactos humanos en espacios controlados que suministran los lazos sociales como productos diferenciados. A contrapelo de estos síntomas de dominio, Bourriaud edifica desde su experiencia curatorial – e imbuida de sólidos presupuestos teóricos- la propuesta de una “estética relacional”, operando justamente en el

¹⁰³ Francastel plantea que “...el juego combinatorio en que se basa la percepción de la imagen implica la existencia de tres niveles: el nivel de la realidad sensible que da los estímulos; el nivel de lo percibido, es decir, de lo que nuestros sentidos nos permiten captar, y el nivel de lo imaginario, es decir, de la actividad mental de cada uno de nosotros. La imagen está en lo imaginario, lo cual parece una tautología, pero, en realidad, no lo es, teniendo en cuenta el gran número de errores que se han cometido al respecto”. Francastel, Pierre. “Elementos y estructuras del lenguaje figurativo”, en Navarro, Desiderio (coord.), *Image 1. Teoría Francesa y Francófona del lenguaje Visual y Pictórico*, Casa de las Américas, La Habana, 1989, p. 13.

¹⁰⁴ Al respecto Francastel también argumenta: Cada espectador, por una parte inventa y reconstituye para sí mismo un espectáculo, que es diferente para cada uno de los espectadores y que, sin embargo, puede poseer cierto número de caracteres comunes a todos los espectadores y también comunes a los espectadores y al autor de la obra original. No tenemos a la vista ni un ideograma, ni un signo sensible que encarne una sensación pura; tenemos un signo relé en el dominio de lo imaginario. En realidad, la obra propiamente dicha, la obra material, no es el doble de lo real; es un signo relé. Esta es una noción que el filme en la época contemporánea, puede hacernos perfectamente accesible; hoy día sabemos muy bien por experiencia cómo un montaje de imágenes móviles, diferente del montaje fijo de la pintura, puede constituir un sistema de representación y comunicación arbitrario y heterogéneo, pero perfectamente claro y perfectamente inteligible (...) El objeto no existe previamente en el inconsciente. El objeto de la obra de arte es lo posible, lo probable: nunca es lo cierto. Siempre es ambiguo, siempre es capaz de perder aspectos de su significación, y de ganar otros nuevos. (...) La obra, diferenciada, ambigua, incierta y siempre móvil, existe, ante todo, por su unidad imaginaria” Ibidem, pp. 12-16.

¹⁰⁵ Hall, Stuart. “El trabajo de la representación”, en Eduardo Restrepo, Catherine Walsh, Víctor Vich (coord.s), *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Bogotá, Instituto de Estudios Sociales y Culturales, Pensar, Pontificia Universidad Javeriana, 2010, p. 450.

campo de la interacción humana, produciendo formas de socialización y de negociación que resultan siempre contingentes y dinámicas. “La creación contemporánea desarrolla efectivamente un proyecto político cuando se esfuerza en abarcar la esfera relacional, problematizándola”¹⁰⁶

*A la inversa de lo que pensaba Guy Debord, que sólo veía en el mundo del arte una reserva de ejemplos de lo que se debía “realizar” concretamente en la vida cotidiana, la realización artística aparece hoy como un terreno rico en experimentaciones sociales, como un espacio parcialmente preservado de la uniformidad de los comportamientos*¹⁰⁷.

Desde estas coordenadas, donde el hecho estético desafía a una noción homogénea de representación y se configura a partir de su capacidad de construcción de significaciones, podríamos pensar entonces a la cultura como práctica donde el concepto de producción sea protagónico, para desde ahí emprender análisis que reconozcan las tensiones, los conflictos y las relaciones de poder en el interior de esas prácticas¹⁰⁸.

Esto nos permite situar al problema de la representación en una tesitura de doble articulación. Por un lado, la apelación a una categoría de (re) presentación que se deshace – simbólicamente y en tensión con sus funciones genésicas dentro de un campo disciplinar como la Historia del Arte- del peso histórico y conceptual del prefijo “re”, como ya hemos venido discutiendo arriba. Por otro lado, la certeza de tener que anudar desde allí, por lo menos para los preceptos de esta investigación, los vectores o núcleos de significación en torno a la formulación de estrategias políticas de representación, que quiere decir: la gestión de la diferencia, los modos subrepticios y explícitos de empoderamiento, la emergencia de procesos de subjetivación y la negociación de experiencias individuales y colectivas de nación antagónicas, ambivalentes y performativas. Siguiendo a Homi Bhabha:

Lo que innova en la teoría, y es crucial en la política, es la necesidad de pensar más allá de las narrativas de las subjetividades originarias e iniciales, y concentrarse en esos

¹⁰⁶ Ver Bourriaud, Nicolas. *Ob. Cit.*, pp. 6-8.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ Desde esta perspectiva, me ha sido muy útil trabajar con la propuesta etnográfica de Johannes Fabian en su libro *Remembering the Present Painting and Popular History in Zaire*. En el libro, Fabian nos describe el proceso del creador Tshibumba a través del cual la idea de pintar y narrar la historia de Zaire se convierte en una realidad material y textual. Fabian acá está viendo a la cultura como práctica y no como sistema, por tanto le interesa mucho más el concepto de producción que el de representación. Por eso, cuando analiza con Tshibumba los elementos que confluyen en la obra, no lo hace desde un punto de vista semiótico, sino performático. Aquí ve a través del uso de las banderas, el vestuario, los monumentos, el color y la perspectiva, no solo un sentido de la estética, sino también de los recursos como posiciones binarias y sintagmas que cuentan una historia a partir de la conjunción de esos elementos.

University of California Press, Berkeley, 1996.

momentos o procesos que se producen en la articulación de las diferencias culturales. Estos espacios “entre medio” proveen el terreno para elaborar estrategias de identidad, y sitios innovadores de colaboración y cuestionamiento, en el acto de definir la idea misma de sociedad (...) ¿Cómo se forman sujetos “entre-medio”, o en el exceso de, la suma de las “partes” de la diferencia (habitualmente enumeradas como raza/clase/género, etc.)? ¿Cómo llegan a ser formuladas las estrategias de representación o adquisición de poder entre los reclamos en competencia de comunidades donde, pese a las historias compartidas de privación y discriminación, el intercambio de valores, significados y prioridades no siempre puede ser realizado en la colaboración y el diálogo, sino que puede ser profundamente antagónico, conflictivo y hasta inconmesurable?¹⁰⁹

En este punto habría que discutir el lenguaje y su contenido como horizontes que se implican mutuamente; la forma deviene así contenido, el contenido se instituye en forma. “La representación, nos recuerda Stuart Hall, conecta el sentido al lenguaje y a la cultura”¹¹⁰; entonces, las interrogantes se imponen: ¿cómo lo presentado representa? ¿Cómo pensar desde las fisuras de esa relación? ¿Cuáles son las afecciones y materialidades de los procesos de auto-representación en los cuales se involucran los creadores sudafricanos objetos de nuestra atención?, ¿Cómo los ejercicios de auto-representación o los efectos de la representación histórica siguen habitando en las liminariedades de las presentaciones artísticas en la contemporaneidad del país? o ¿cómo los pasados no dichos, no representados siguen habitando el presente histórico? ¿Qué ansiedades políticas se configuran en la yuxtaposición de esas diferencias¹¹¹ que estructuran los mecanismos de visualización y de visibilidad a través de los cuales se construyen los hechos artísticos?, ¿cómo las asimetrías informan y “autorizan” los actos de enunciación de la nación que toman cuerpo en esas prácticas artísticas?

Los performances de la nación resultan dispositivos polisémicos que habría que abordar desde la desautorización de los lugares de sentido pensados históricamente para articular

¹⁰⁹ Bhabha, Homi. “Introducción. Los lugares de la cultura”, en *El lugar de la cultura*, Editorial Manantial, Buenos Aires, 2002, p. 18.

¹¹⁰ Hall, Stuart. *Ob. Cit.*, p. 447.

¹¹¹ Me interesa rescatar aquí un concepto de la diferencia cultural que Annie E. Coombes acertadamente señala: “La noción de diferencia cultural ha proveído históricamente algunos de los retos más provocativos a la fantasía de un sujeto estable y continuo. Las ansiedades resultantes frecuentemente circulan a través de la forma narrativa del mito, como un modo de corporizar, pero también de manejar el terror invocado por el prospecto de una identidad/subjetivación desestabilizada”, en “Representations. Introduction”, en Araeen, Rasheed (comp.). *The Third Text Reader on Art, Culture and Theory*, Continuum, New York, 2002, p. 87. Al respecto Homi Bhabha también recupera de la artista afro-norteamericana Renée Green una discusión interesante: “Así Renée Green reflexiona sobre la necesidad de comprender la diferencia cultural como la producción de identidades minoritarias que “se resquebrajan” (se autoenajenan) en el acto de ser articuladas en un cuerpo colectivo”, *Ibidem*, p. 19.

narrativas homogéneas y transparentes sobre la legitimidad o ilegitimidad de sus representaciones. Estos borramientos o (re)colocaciones nos permitirían indagar en las presentaciones visuales como sitios complejos desde donde revelar las complicidades en la producción de la diferencia inscrita en los imaginarios nacionales, así como su persistencia en los relatos y objetivaciones simbólicas de la nación postcolonial.

Ya sabemos que la nación – y aquí parafraseamos a Bhabha- es siempre un proyecto pedagógico y performativo. Y en los artistas que aquí analizaremos los términos de reimaginar y reinscribir la nación se producen performativamente, es decir, en los intersticios de un espectro de prácticas, de acciones y en el espacio mismo del transcurrir de la obra de arte. Esto nos posibilita, entre muchos otros elementos, acceder a la trama de una historia de signo diferente a como la proyectan las prácticas discursivas y pedagógicas sostenidas por el Estado.

Sin una comprensión semejante de la performatividad del lenguaje en las narrativas de la nación, sería difícil comprender por qué la nación, como una forma de elaboración cultural (en el sentido gramsciano), es una agencia de narración ambivalente que sostiene la cultura en su posición más productiva, como una fuerza para la subordinación, fractura, difusión, reproducción, tanto como productora, creadora y guía¹¹².

Desde esas pautas analíticas revisaremos entonces en el siguiente capítulo las imbricaciones entre colonia e imperio, apartheid, imaginarios de nación y ejercicio artístico.

¹¹² Bhabha, Homi. “Narrando la nación”, en Fernández Bravo, Álvaro (comp.) *La Invención de la Nación. Lecturas de la Identidad de Herder a Homi Bhabha*. Editorial Manantial, Buenos Aires, 2000, pp. 214-215.

Capítulo 2: Cartografías de la nación. Colonialismo, apartheid y prácticas visuales en insurgencia.

2.1- Narrando al imperio. Imágenes e invención de fronteras bajo la impronta colonial.

“La obra como obra instala un mundo.
La obra tiene abierto lo abierto del mundo”.
Martin Heidegger

“El hombre muere en todos los que guardan silencio frente a la tiranía”¹¹³. Con esta apodíctica frase Wole Soyinka manifestó su indignación ante el fracaso de lo que conceptualizó como la arrogante voz de la intelectualidad progresista de la nación a la hora de plantear preguntas sobre las políticas de terror que un estado postcolonial africano –refiriéndose específicamente a Nigeria, su país de nacimiento- implanta como estructura cotidiana del poder, como un somnífero contra la verdadera comprensión política. La fuerza de retomar esa denuncia en los marcos de este análisis, centra su eficacia en las posibilidades enunciativas que ofrece para volver a pensar la relación entre el arte y el espacio social, entre el arte y las formas de violencia política, entre el arte y el poder.

Cuando el poder –agrega Soyinka- se pone al servicio de una reacción maligna, hace falta crear un lenguaje que intente apropiarse de esa indecencia del poder y le arroje a la cara sus excesos. (...) Cuando no consigue hacerlo, todo lo que queda es el rostro colaboracionista del intelectualismo hacia el poder, es decir la consideración del poder y sus excesos como algo natural, a lo que incluso el lenguaje tiene que adecuarse¹¹⁴.

Sin obliterar el compromiso político que implican estas palabras de Soyinka, lo que me interesa resaltar aquí es el potencial que le concede a la esfera artística, la capacidad crítica del gesto cultural que a través de diferentes recursos expresivos emborrona y transgrede las tramas de las narrativas del poder.

Bajo este prisma, la manera más productiva de dialogar con las herramientas de análisis que nos ofrecen los estudios visuales desde las coordenadas políticas de transacción epistemológica en África, sería pensarlos como un conjunto de intervenciones estratégicas que nos permiten problematizar las configuraciones y los paradigmas a través de los cuales

¹¹³Soyinka, Wole. *El hombre ha muerto*. Editorial Alfaguara, Madrid, 1986, p. 22.

¹¹⁴*Ibidem*, p. 25.

edificamos los objetos de investigación en el campo artístico y sus procedimientos reflexivos. Los estudios visuales no vendrían acá (creo que tampoco en Europa ni en Estados Unidos) a borrar o a sustituir los relatos y experiencias diversas de historia(s) del arte –como ya hemos discutido en el capítulo anterior-, pero sí podrían poner en tensión los marcos o los límites convencionales a través de los cuales producimos relaciones socialmente significativas con las prácticas simbólicas en la contemporaneidad postcolonial y en las indagaciones artísticas de los pasados coloniales. Creo que la eclosión de esas formulaciones restrictivas de las trayectorias hegemónicas en torno al objeto artístico como entidad autotélica y autosuficiente dentro de los presupuestos de la teoría del arte moderno constituye uno de los aciertos fundamentales de estos estudios críticos.

En esa perspectiva –y en consonancia con el reclamo de Wole Soyinka-, resulta también muy relevante el entramado de relaciones de poder, las connotaciones políticas y gnoseológicas en que sumergen estos estudios reflexivos a los hechos de visualidad y visibilización como actos de ver extremadamente complejos¹¹⁵. Esto nos permitiría producir análisis que exploren las múltiples conexiones de sentido, las relaciones dentro y fuera del campo, así como los procesos de significación que presenta el hecho artístico desde el momento mismo de su emergencia. Sobre todo, tomando en cuenta que en la mayoría de estos países africanos, particularmente en Sudáfrica¹¹⁶, la institucionalización de la Historia del Arte como disciplina y las narraciones que desde ahí se activan están conectadas con los procesos de legitimación de la búsqueda por parte de los estados-nación de construcciones identitarias que han tendido a singularizar u homogeneizar los componentes de la diferencia cultural. Justamente amalgamar ese trenzado de

¹¹⁵ José Luis Brea, al tratar de definir la importancia de los estudios visuales, plantea que “...los actos de ver y la visualidad, deben ser considerados como prácticas connotadas, política y culturalmente, dependientes justamente de la *fuerza performativa* que conllevan, de su magnificado poder de *producción de realidad* , en base al gran potencial de generación de efectos de subjetivación y socialización que los procesos de identificación/diferenciación con los imaginarios circulantes –hegemónicos, minoritarios, contrahegemónicos...-conllevan. (...)Por lo tanto, *los actos de ver* : no sólo el más activo de *mirar* y cobrar conocimiento y adquisición cognitiva de lo visionado, insisto, sino todo el amplio repertorio de *modos de hacer* relacionados con el ver y el ser visto, el mirar y el ser mirado, el vigilar y el ser vigilado, el producir las imágenes y diseminarlas o el contemplarlas y percibir las..., y la articulación de relaciones de poder, dominación, privilegio que todo ello conlleva. Tales son, en efecto, los temas con los que habrán de tratar y vérselas los *Estudios visuales* ”(cursivas del autor), en Brea, José Luis. “Los Estudios Visuales: por una epistemología política de la visualidad”, en Brea, José Luis (ed.). *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* , Ediciones Akal, Madrid, 2005, p. 9.

¹¹⁶ Véase en este sentido el texto de Richards, Colin. “About face: aspects of art history and identity in South African visual culture”, en Oguibe, Olu y Enwezor, Okwui (eds.) *Reading the contemporary. African art from theory to the marketplace* . Institute of International Visual Arts, London, 1999, pp. 348-375. Ver también, Breitz, Candice. “¿Por qué no han existido artistas africanos de vanguardia?”, *Atlántica. Revista de Arte y Pensamiento* , No. 11, 1995, pp. 52-64.

modos de ver, que implica (des)centralizar también modos de hacer y de producir invisibilizaciones, sometimientos y control, debería ser la labor comprometida y sistemática de los historiadores y los creadores del arte africano.

Desde esas coordenadas teóricas vamos a situar entonces la trayectoria ríspida de un espacio que ha fraguado su devenir bajo el signo de la disputa. Las fronteras interiores del territorio de Sudáfrica –físicas, metafóricas- y la geografía emocional –racial, étnica- de los sujetos que la han (des)habitado, con todas las connotaciones de sentido que esto tiene, como resultado de las divisiones ejercidas fundamentalmente por las prácticas coloniales y luego por las políticas segregacionistas del sistema del apartheid, constituyen el punto de partida, la zona nodal, el límite mismo de las figuraciones del estado-nación; cualquier relato histórico tendría que emerger desde esas difíciles coyunturas, donde diferentes nociones de tiempo, espacio y nación se implican y producen mutuamente.

De ahí que lo que quisiera desarrollar en este capítulo es un análisis que nos permita indagar en los procedimientos coloniales de control, regulación e imposición de fronteras (a modo de mecanismos de exclusión), así como el recrudescimiento de su engranaje legal durante el apartheid, a partir de focalizar en algunas prácticas visuales de este amplio período histórico. Trabajaremos aquí con narrativas visuales que buscaron sobrescribir desde una perspectiva crítica las relaciones colonizador-colonizado y los enunciados sobre la diferencia que esos límites estaban configurando y, a su vez, fracturaron el horizonte de legitimidad de los procesos políticos y sociales encargados de negociar unívocamente los significados del estado-nación colonial y moderno. Estas variables de reflexión, además, nos ofrecen elementos para repensar y problematizar la condición post-colonial de Sudáfrica, y las construcciones de una nación post-apartheid -como discutiremos en el tercer capítulo-, no tanto en el trayecto de un eje lineal del tiempo, o sea, como un período posterior a la época colonial, sino como una amalgama heterogénea de sujetos y relatos constituidos históricamente en relaciones de poder, pero que siguen portando las marcas de jerarquía y desbalance de esas configuraciones coloniales. Como nos recuerda Anne McClintock, “no hay allí nada “post” en relación con el colonialismo”¹¹⁷.

Las ansiedades del proyecto imperial/colonial por el control del espacio desbordan las formas unívocas de imaginar las topografías discursivas de la relación colonizador/colonizado

¹¹⁷ McClintock, Anne. “Introduction. Postcolonialism and the angel of progress”, en *Imperial Leather. Race, gender and sexuality in the colonial contest*. Editorial Routledge, New York, 1995, p. 12.

sobre la matriz de temporalidades diversas. En esas tesituras se inscribe la propia Anne McClintock cuando analiza el mapa de la ruta hacia las supuestas Minas del Rey Salomón que el escritor británico Henry Rider Haggard stampa en las primeras páginas de su novela *Las Minas del Rey Salomón*, de 1885¹¹⁸. Allí, en la geografía simbólica de un mapa que produce e inventa un territorio feminizado, McClintock encuentra algunas de las claves geopolíticas rectoras del imperialismo Occidental: “la transmisión de un poder blanco y masculino a través del control de las mujeres colonizadas; la emergencia de un nuevo orden global del conocimiento cultural y la directiva imperial sobre el capital de materias primas”¹¹⁹; un mapa que, al mismo tiempo, pretende desdibujar “la presencia de poderes femeninos y nociones africanas alternativas sobre el tiempo y el conocimiento; esos retos al poder imperial resultaban, en el mapa de Haggard, negados, invertidos y controlados”¹²⁰, diría también la autora.

En esa misma sintonía, Achille Mbembe, en su texto “Al borde del mundo. Fronteras, territorialidad y soberanía en África”, sostiene la hipótesis de que la domesticación del tiempo en regiones consideradas –equivocamente– en los márgenes del mundo, se produce a través de la dominación del espacio y de los diferentes usos que se le dan a éste. Mbembe se interesa así por una forma específica de domesticación y movilización del espacio, aquella que consiste en producir fronteras, ya sea desplazando las fronteras existentes, eliminándolas, fragmentándolas, descentrándolas o diferenciándolas.¹²¹ Para el autor, y aquí lo parafraseo, lejos de ser meros productos del colonialismo, las fronteras actuales dan cuenta de las realidades comerciales, religiosas y militares, las rivalidades, las relaciones de poder y las alianzas que prevalecieron entre las distintas potencias imperiales y entre ellas y los africanos a lo largo de los siglos que precedieron a la colonización propiamente dicha. Desde este punto de vista, su constitución dependió de un proceso social y cultural de una relativa larga duración¹²². Según explica Mbembe, las fronteras:

Antes de la conquista, representaban espacios de encuentro, negociación y oportunidad para europeos y africanos. En el período de la conquista, su función principal fue delimitar los límites espaciales que separaban una posesión colonial de otra, sin tener en cuenta las ambiciones, sino la ocupación real de la tierra. Posteriormente, el control

¹¹⁸ Ibidem, pp. 2- 3.

¹¹⁹ Ibidem, pp. 1-3.

¹²⁰ Ibidem, p. 3.

¹²¹ Ver Mbembe, Achille. “Al borde del mundo. Fronteras, territorialidad y soberanía en África”, en Mezzadra, Sandro (comp.) *Estudios Postcoloniales. Ensayos fundamentales*. Traficante de Sueños, Madrid, 2008, pp. 167-196.

¹²² Ibidem, p. 174.

físico sobre el territorio condujo a la creación de dispositivos de disciplina y mando, inspirados en los de las jefaturas allí donde no existían. Con la demarcación de regiones, la recaudación de impuestos y la expansión de los cultivos industriales, de una economía monetaria, de la urbanización y de la educación, las funcionalidades económicas y políticas acabaron combinándose, con lo que el poder administrativo y el poder social fueron urdiendo un tejido que en lo sucesivo dominaría el Estado colonial (...) Esta estructuración colonial de los espacios económicos no se abolió con los regímenes postcoloniales. De hecho, fue frecuente que estos regímenes la prolongaran, llegando a radicalizar en ocasiones la lógica de creación de fronteras internas que esto conllevaba¹²³.

Ante estos mapas movedizos que se achican y se dilatan en diferentes coyunturas históricas, y cuya inestabilidad McClintock y Mbembe recuperan para el análisis, cabría preguntarnos por los modos de (re)presentación visual –inestables también- a través de los cuales la experiencia colonial, tanto la del colonizado como la del colonizador, configura los sentidos de esos territorios. ¿Cómo estas fronteras y sus significaciones construyeron la gramática del dominio imperial? ¿Cómo articulaban la diferencia? ¿Cómo la raza, la etnia, la clase y el género quedaron anudados a las texturas de esas construcciones?¹²⁴ ¿Cómo los colonizados reprodujeron, negociaron y actuaron en el espesor de esas fronteras? ¿Cómo disputaron sus significaciones? Este corpus de interrogaciones, que pretendemos analizar en este segundo capítulo, explora y empalma dos trayectorias coetáneas –por paradójico y ambivalente que resulte-, dos desplazamientos en *connivencia*: la presencia insoslayable de la diferencia en los procesos de autorreconocimiento, estrategias, determinaciones y despliegues del poder y, a su vez, los espectros del poder en las prácticas, en la agencia y en las fisonomías conceptuales de la diferencia.

En el libro *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, Mary Louise Pratt nos recuerda que:

Mientras la metrópolis imperial tiende a imaginar que determina a la periferia (por la difusión del resplandor de la misión civilizadora o del flujo de capitales del desarrollo, por ejemplo), por lo general es ciega frente a la dinámica opuesta: la dinámica del poder que cada colonia tiene sobre su “madre patria”. Esa realidad se advierte en el hecho de que los imperios generan en el centro imperial del poder una necesidad obsesiva de

¹²³ *Ibidem*, pp. 174-175.

¹²⁴ En este punto ha resultado muy relevante lo que argumenta Anne McClintock cuando plantea que: “la raza, el género y la clase no son ritmos distintos de la experiencia, existiendo en aislamiento uno del otro. (...) Más bien, ellos existen en y a través de la relación con el otro, incluso en modos contradictorios y conflictivos. En este sentido, género, raza y clase, pueden ser nombradas como categorías articuladas”, en McClintock, Anne. *Ob. Cit.*, p.5.

*presentar y re-presentar continuamente para sí mismos a sus periferias y a sus “otros” súbditos. Para conocerse, el centro imperial depende de sus otros*¹²⁵

Así, las reflexiones de McClintock, de Mbembe y de Pratt que acá conjunto, me han permitido trazar conexiones metafóricas entre el movimiento de producir fronteras por parte de la gestión colonial para la domesticación del espacio a través de dispositivos de disciplinamiento¹²⁶ -donde también incluyo la producción de imágenes- (que en el caso específico de Sudáfrica resultaron orquestados por el guión de una ingeniería extrema y aséptica que pretendía blanquear las zonas de visibilización imperial, como puede verse en los dos frontispicios que aquí incluyo, imágenes 5 y 6), y el juego con los cronotopos que emergen en las prácticas visuales de Sudáfrica también en el período colonial y durante el apartheid (imágenes 7 y 8), pero que en cierta medida –y esto lo explicaremos más adelante en el desarrollo del capítulo- (re)escriben, jironean y opacan los tejidos espacio/temporales elaborados por la cartografía imperial. En palabras de Nicholas Mirzoeff “El trabajo con diferentes materiales visuales en un marco cultural significa descubrir nuevas formas de intersección de lo visual con el tiempo y el espacio”¹²⁷.

¹²⁵ Louise Pratt, Mary. “Introducción: la crítica en la zona de contacto”, en *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, Fondo de Cultura Económica, México D.F, 2010, pp. 25-26.

¹²⁶ Ver en este sentido, Foucault, Michel. *Tecnologías del yo*. Editorial Paidós, Barcelona, 1990.

¹²⁷ Mirzoeff, Nicholas. “Transculturación: de Kongo al Congo”, en *Ob. Cit.*, p. 187. Allí mismo Mirzoeff señala algo muy relevante para conectarlo con lo que aquí estamos planteando: “en el siglo XIX y principios del siglo XX, la antropología creó un sistema visualizado de diferencia cultural cuyos efectos siguen con nosotros mucho después de que su base “científica” haya sido desacreditada. Dependiente de un concepto de evolución que se mueve hacia adelante, esta antropología visual utilizaba la cultura para equiparar los diferenciales de tiempo y espacio: lo que equivale a decir que las naciones designadas como “occidentales” son y han sido interpretadas como modernas y aquellos países que son “no-occidentales” no son modernos (Shohat y Stam, 1994). Uno de los más claros ejemplos sobre esta creencia llegó con el diseño de los nuevos museos que se construyeron por toda Europa en esa época, a menudo con el apoyo estatal (...) El visitante era guiado por las salas organizadas según países y épocas, expresando la opinión de que cada época tenía su espíritu particular. (...) Esta noción lineal del paso del tiempo, empaquetada en diferentes espacios nacionales, había llegado a parecer tan natural que puede resultar difícil conceptualizar lo que hubiera significado abandonarla. En consecuencia, como advertía Foucault, ya no es “posible ignorar la fatal intersección del tiempo con el espacio” (Foucault, 1986, p. 22)”, *Ibidem*, p. 187.



Imagen 5. *Frontispicio de la edición francesa de la obra de Peter Kolb, descripción del Cabo de Buena Esperanza, Amsterdam, Jean Catuffe, 1741*

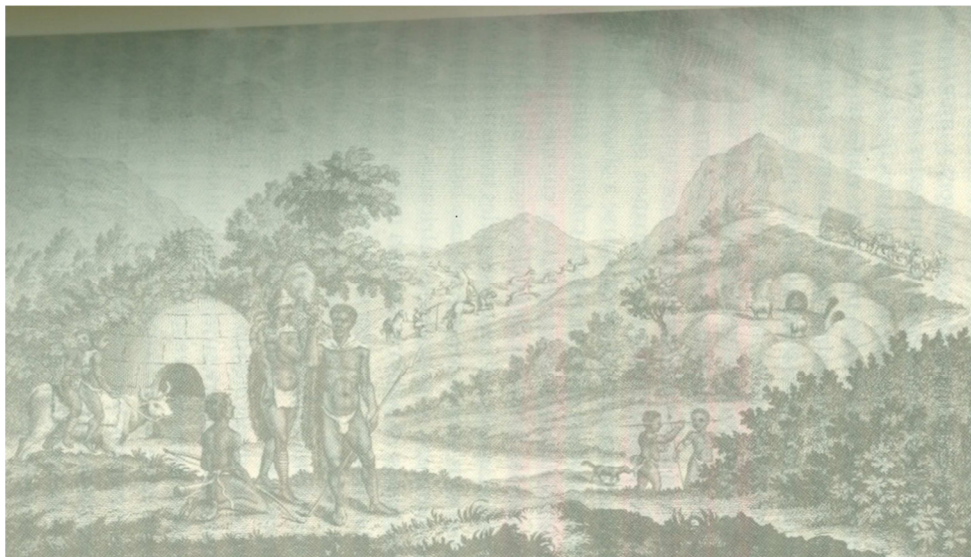


Imagen 6. *Frontispicio de la traducción al inglés de 1785 de Viaje al Cabo de Buena Esperanza de Anders Sparrman, donde se representa un panorama del campo en el Cabo de Buena Esperanza*

En estas imágenes (5 y 6) hay una clara intención de producir –desde las coordenadas geopolíticas de la mirada europea y sus regímenes de visibilidad, así como sus códigos de representación- las dimensiones de un espacio infinito, virgen, que invita a ser explorado. La presencia reiterada de ángeles y figuras aladas en el primer frontispicio (imagen 5), portando el equipamiento necesario para explorar, medir, inspeccionar y cartografiar, enfatiza el tropo del paraíso, aquel territorio casi idílico que precisa ser conquistado. Ahí las figuras de los negros aparecen camuflajeadas en una boscosa vegetación, imperceptibles: una escisión del paisaje que parecería naturalizar un proceso de borramiento, la gestación de la mirada y las relaciones coloniales en la propia imagen. En el segundo frontispicio (imagen 6), emergen otros códigos de esas narraciones visuales. Los negros siguen siendo paisaje, pero ahora visibilizados como seres atemporales, congelados en un pasado que se resistía a las marcas de la civilización.

Al hacer esto, ubicamos también los ejes del análisis, cual “modos de ver”- con las complejidades de esa relación que ya nos proponían los estudios visuales al articularlos con los “modos de hacer”-, en la materialidad de la superficie misma de estas propuestas, negando así, simbólica y literalmente, las dimensiones de profundidad territorial, horizonte “despejado” y los imaginarios metropolitanos en torno a la concepción de *terra nullius* que escenificaban las imágenes producidas por los imperativos coloniales; o sea, “deformando creativamente las espacializaciones geométricas de los universos coloniales”¹²⁸, como puede apreciarse en las obras de los artistas negros sudafricanos Gerard Sekoto (imagen 7) y Asaria Mbatha (imagen 8) que acá reproducimos. Pero además, en un gesto disruptivo extremadamente desestabilizador, podríamos plantear que éstas prácticas visuales convertían en objeto de investigación crítica los procesos de construcción de sentido imperial. Diría Mary Louise Pratt que “con frecuencia los archivos europeos proporcionan una valiosa materia prima sobre la cual ejercitar una creatividad descolonizante”¹²⁹.

¹²⁸ Pinney, Christopher. “Anotaciones desde la superficie de la imagen. Fotografía, poscolonialismo y modernidad vernácula”, en Naranjo, Juan (ed.). *Fotografía, antropología y colonialismo*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006, p. 281.

¹²⁹ Al respecto, la autora también argumenta: “si bien los pueblos subyugados no pueden controlar lo que la cultura dominante introduce en ellos, pueden, sin embargo, determinar (en grados diversos) lo que absorben para sí, cómo lo usan y qué significación le otorgan”. Louise Pratt, Mary. *Ob. Cit.*, p. 32.



Imagen 7. Gerard Sekoto, *Self Portrait*, 1946-1947



Imagen 8. Azaria Mbatha, *Reconciliation*, 1968

Hay acá un emborronamiento de la perspectiva cartesiana como procedimiento formal y metodológico para construir la obra, pero que deviene dentro de éstas prácticas visuales de artistas africanos en una propuesta de contenido, en el andamiaje narrativo que teje fronteras propias, que marca límites, territorios de conocimientos autóctonos que se yuxtaponen a la concepción eurocéntrica y aurática de la obra de arte, y que es nombrado por Olu Oguibe, un notable historiador del arte africano, como “la sustancia de la imagen”¹³⁰.

Aunque Oguibe está proponiendo este concepto para el ejercicio fotográfico, dentro de los marcos reflexivos de esta investigación yo lo hago extensivo al análisis de la pintura y el grabado como manifestaciones artísticas que también subvierten desde los códigos formales de creación y desde la densidad diegética –y no narrativa- de la superficie de la imagen, los presupuestos de representación del nativo y su espacio tal cual habían sido hilvanados en las topografías semánticas de las fronteras imperiales. Ante este gesto se vuelve crucial regresar al conjunto de preguntas que ya elaboraba Mary Louise Pratt, y no tanto para responderlas literalmente, sino como vectores de reflexión para la investigación: “¿Qué hacen las personas que se encuentran en el extremo receptor del imperio con los modos metropolitanos de representación? ¿Cómo se los apropian? ¿Con qué discurso los devuelven?”¹³¹; o en la tesitura indagatoria de Christopher Pinney: “¿Cómo median con la modernidad las tradiciones visuales locales, de forma independiente y crítica respecto a la modernidad europea?”¹³²

Para Oguibe, “las imágenes nunca permanecen inertes, sólo están temporalmente contenidas”¹³³, de ahí que las particularidades del medio y los vectores contextuales en los cuales se inscriben esas imágenes establecen su lugar de enunciación en la superficie que contiene a esas prácticas; lo que Wole Soyinka, parafraseado por el propio Oguibe, llamaría “la arena ritual de confrontación”¹³⁴. De modo tal que la superficie de esas imágenes proyecta un énfasis por situar su capacidad indicial en la negación de un espacio narrativo, lo cual hace colapsar la dimensión de profundidad tan anhelada por los regímenes de visualidad del imperio.

En estas prácticas, la superficie se convierte en un punto de rechazo de la profundidad característica de los regímenes de representación colonial. “Superficie” y “profundidad”

¹³⁰ Oguibe, Olu. “Photography and the substance of the image”, en Bell, Clare y Enwezor, Okwui (ed.s), *In/sight: African photographers, 1940 to the present*. New York, 1996, pp. 54-67.

¹³¹ Louise Pratt, Mary. *Ob. Cit.*, p.33.

¹³² Pinney, Christopher. *Ob. Cit.*, p. 281.

¹³³ Oguibe, Olu. “The photographic experience: toward an understanding of photography in África”, en Matt, Gerald, Miegang, Thomas, Wien, Kunsthalle. *Flash Afrique*, Steidl Verlag, Göttingen, 2001, p.115.

¹³⁴ *Ibidem*.

remiten aquí no sólo a estratos sedimentarios, sino a posicionamientos más arraigados que fusionan lo ético/político con lo cronotópico. El esquema que podríamos denominar “colonial” situaba a la gente y a los objetos en el seno de profundas certidumbres cronotópicas, ya que buscaban identidades estables en lugares de los que no pudieran escapar (...) las prácticas de profundidad colonial implicaban una superficie fotográfica que era invisible y luchaban para ser garantizados por ella. La superficie era una ventana sobre un campo de correlaciones espaciales y temporales que cifraban una “racionalidad” colonial. La opacidad de la superficie se convierte en un rechazo de esta racionalidad y en una afirmación de singularidad cultural¹³⁵.

Se trata, desde mi punto de vista, de un criterio estético-político o de una teoría de la imagen que busca desautorizar los procesos de representación colonial del nativo como ese “otro” que “sólo puede existir como un eco, una proyección, un sonido suprimido”¹³⁶; y lo hace fracturando el entramado visual, el límite mismo de la objetivación simbólica, la superficie que obtura y regula los procesos de entrada y salida a la imagen; la imagen como una frontera, como un espacio de control en disputa, como una “sustancia” saturada de articulaciones, pero (in)visibilizadas para el ojo imperial.

La “modernidad vernácula”¹³⁷, como conceptualiza Pinney a estas estrategias subversivas de las prácticas visuales, resulta igualmente constituida por unos regímenes de significación cultural coproducidos por las tecnologías de penetración del imperio: relatos de viajes de los colonizadores, fantasías y aspiraciones europeas, expediciones militares que insertan su pictórica línea de expansión “en la incisiva penetración fotográfico imperialista (...) donde el mundo como imagen también implicaba incursiones en las que las vidas empezaron a medirse en términos de sus “hazañas”, y la explotación del mundo como imagen se convirtió en la marca de vidas satisfactoriamente vividas”¹³⁸. Así, las genealogías propias, las narrativas contingentes de la creación y la política tendrían que irrumpir desde el seno de esas mismas imágenes coloniales, apropiándose críticamente de las tecnologías artísticas de la usurpación y de los cronotopos producidos por la demarcación imperial de territorios y fronteras.

¹³⁵ Pinney, Christopher. *Ob. Cit.*, p. 282.

¹³⁶ Oguiibe, Olu. *Ob. Cit.*, p. 113.

¹³⁷ Pinney, Christopher. *Ob. Cit.*, pp. 281-300. Acá Pinney plantea que “la modernidad vernácula revela un deseo de ubicar los objetos a través de la fotografía (...) Dicha práctica privilegia el tiempo /espacio de la exposición fotográfica y vincula estos momentos creacionales a los movimientos de fotógrafos y modelos a través del espacio. La relación entre las primeras fotografías y el viaje europeo no es accidental: la foto “normativa” cifraba una práctica de la fotografía que cifraba una práctica del viaje”, pp. 282-283.

¹³⁸ Pinney, Christopher. *Ob. Cit.*, pp. 287-289.

El propio Mbembe nos recuerda que las fronteras son siempre convenciones¹³⁹, yo añadiría convenciones porosas que precisan ser penetradas; son lugares de convergencias, de disputas, de rivalidades y de constricciones que el ejercicio colonial en Sudáfrica ha necesitado precintar para refundar en múltiples ocasiones el juego de poderes que históricamente ha escindido al territorio.

2.2- Producciones de espacio: el apartheid (re)visualiza fronteras

“...la cultura visual no depende de las imágenes en sí mismas, sino de la tendencia moderna a plasmar en imágenes o visualizar la existencia”

Nicholas Mirzoeff

El gesto normativizador que alcanzaba a vislumbrarse desde las primeras narraciones etnográficas de los más variados “científicos” que llegaban a las costas sudafricanas avalados por la legitimidad del trayecto europeo de la historia natural, no hizo más que profundizarse a lo largo de los siglos en la ya accidentada geografía política de la región. Las demarcaciones territoriales y visuales que esas incursiones produjeron, fueron instalando un orden discursivo eurocolonial cuyas formas de autoridad son las del Estado moderno¹⁴⁰.

El proceso de gestación de ese orden colonial trastocó las estructuras autóctonas y simbólicas para las apropiaciones del espacio, para la distribución de sus recursos y para la interrelación entre sus habitantes. En Sudáfrica, esto hizo emerger una formación social que ha sido clasificada como un caso de “colonialismo de tipo especial, una forma de colonialismo donde la comunidad colonial ocupaba el mismo territorio que las personas colonizadas”¹⁴¹, por tanto, esa peculiaridad también marcaría las imbricaciones entre clase y raza que allí se sucedieron. De acuerdo a los criterios de Harold Wolpe, “es la estructura racial la que garantizó el dominio de todas las fracciones de la clase blanca y la correspondiente subordinación de todas

¹³⁹ Mbembe, Achille. *Ob. Cit.*, p. 173.

¹⁴⁰ Ver lo que argumenta al respecto Louise Pratt, Mary. *Ob. Cit.*, p. 131. Ver también Comaroff, Jhon L. “Reflections on the colonial state, in South Africa and elsewhere: factions, fragments, facts and fictions”, en Zegeye, Abebe (ed.) *Social Identities in the new South Africa. After Apartheid*, Vol. one. Kwela Books and SA History Online, Cape Town, 2001, pp. 37-80.

¹⁴¹ Diepen, Maria van. “Introduction”, en Diepen, Maria van (ed.) *The National Question in South Africa*. Zed Books Ltd., London and New Jersey, 1988, p.4.

las fracciones de la clase negra, lo cual, a su vez, otorgó significación a la noción de colonialismo de tipo especial”¹⁴².

No nos extraña entonces, el hecho de que “la mayoría de la población autóctona fuera excluida del poder del estado a favor de una minoría blanca”¹⁴³ y fuera sometida además, a desplazamientos forzados que, como plantea Mbembe:

...condujeron gradualmente al establecimiento dentro de un solo país, de catorce entidades territoriales con estatutos desiguales. Como la pertenencia a una raza o grupo étnico funcionaba como condición de acceso a la tierra y los recursos, surgieron tres tipos de territorios: las provincias blancas, donde sólo los europeos disfrutaban de derechos permanentes (Estado Libre de Orange, Provincia del Cabo, Transvaal Y Natal), los denominados bantustanes independientes o homelands negros, compuestos por grupos étnicos teóricamente homogéneos (Bophuthatswana, Venda, Transkei, Ciskei); y por último, los bantustanes “autónomos” (KwaNdebele, KaNgwane, KwaZulu, Qwaqwa, Lebowa y Gzankulu)¹⁴⁴.

Ante este panorama extremo de fragmentaciones –creado por el ejercicio colonial y acentuado posteriormente por la institucionalización de las políticas de discriminación racial y de “desarrollo separado” durante el apartheid- habría que reparar en los obstáculos o contingencias que un concepto unívoco de Estado moderno en Sudáfrica tenía que enfrentar desde sus presupuestos formativos, para someter o disciplinar a los variados proyectos de nación en conflictivo bajo la lógica homogénea de una *comunidad imaginada*, en el sentido en que lo ha planteado Benedict Anderson¹⁴⁵. En este punto, resulta pertinente traer a la discusión los argumentos de Partha Chaterjee en su imprescindible libro *La nación en tiempo heterogéneo*.

¹⁴² Wolpe, Harold. “Race and class in the national struggle in South Africa”, en Diepen, Maria van (ed.) *The National Question in South Africa*. Zed Books Ltd., London and New Jersey, 1988, p. 62.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 5.

¹⁴⁴ Mbembe también reconoce que en el ámbito de la administración urbana “se utilizó la misma modalidad de modelado del espacio. Estableciendo espacios urbanos reservados específicamente para no blancos, el sistema del apartheid privó a estos últimos de todo los derechos en las zonas blancas. El resultado de esta escisión fue cargar sobre las mismas poblaciones negras el peso financiero de su propia reproducción y circunscribir el fenómeno de la pobreza al seno de enclaves con asociaciones raciales. El sello del apartheid es también visible en el paisaje y en la organización del espacio rural. Las marcas más características del apartheid son la diferenciación de los sistemas de propiedad (propiedad individual en las zonas comerciales y los sistemas mixtos en las zonas comunales), la apropiación racial y la distribución étnica de los recursos naturales más propicios para la agricultura y los movimientos migratorios que dan lugar a una multilocalización de las familias negras. En países como Kenia o Zimbabwe, se produjo este mismo proceso de desposesión de las tierras de los africanos en beneficio de los blancos. Se establecieron reservas, a la par que se imponía una legislación que perseguía la extensión de la modalidad de tenencia individual y la limitación de las formas de arrendamiento para el cultivo por parte de negros en tierras de propiedad blanca. De este modo, se crearon reservas de mano de obra”. Mbembe, Achille. *Ob. Cit.*, pp. 174-175.

¹⁴⁵ Véase Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Editorial Fondo de Cultura Económica, México D.F, 1993.

Chaterjee refuta allí en el capítulo “nación y nacionalismo”¹⁴⁶ los criterios de Anderson para sostener ante cualquier figuración de nación y de la política una dimensión universal del espacio-tiempo homogéneo y vacío de la modernidad. Siguiendo la lógica de Chaterjee, ese tiempo no existe y aunque las personas puedan imaginarse a sí mismas sumergidas en esa coyuntura temporal, en realidad, no la habitan. El espacio-tiempo homogéneo y vacío es el tiempo utópico del capitalismo; ese que linealmente conecta el pasado, el presente y el futuro, convirtiéndose en una condición de posibilidad para las imaginaciones historicistas de la identidad, la nacionalidad y el progreso. Para este autor, el espacio real de la vida moderna es una heterotopía, así como el tiempo es heterogéneo y disparmente denso¹⁴⁷.

Ubicar en el entramado conceptual de estas contestaciones de Chaterjee el mapa escindido y absolutamente racializado de los componentes que estaban llamados a constituir la nación colonial moderna en Sudáfrica, implica pulverizar los intentos históricos de construir una nación homogénea con límites muy precisos. Y con esto, no quiero desdibujar las prácticas sistemáticas por parte de las estructuras de poder, a través de recursos múltiples, de levantar los pedestales y los márgenes de una *nación imaginada*. El problema, desde mi punto de vista, -y adelanto acá una de las conclusiones parciales de mi trabajo- es que cada uno de los intentos del ejercicio imperial por refundar la nación sudafricana ha sido articulado desde la tensión misma que produce el imaginarse habitando unas categorías universales inamovibles y la imposibilidad de la traducción mimética de esos universales en los espacios de la diferencia colonial. Una diferencia, que a su vez, resulta cartografiada de maneras más incisivas y lacerantes en cada una de las escenificaciones del estado colonial. Ese excedente, que tampoco cabría en los moldes que el apartheid les tenía reservado, esos desbordes, esa población flotante, que sin embargo les resultaba imprescindible¹⁴⁸, marcaba –incluso hoy en las coordenadas de una Sudáfrica postapartheid y postcolonial (esto será analizado en el tercer capítulo)- las fisuras y las huellas de

¹⁴⁶ Chaterjee, Partha. “Nación y Nacionalismo”, en *La nación en tiempo heterogéneo y otros estudios subalternos*. Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2008, pp. 55-122.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 62.

¹⁴⁸ Acá me parece muy relevante lo que escribe Mary Louise Pratt: “En los relatos de finales del siglo XVIII las voces indígenas rara vez son citadas, reproducidas o siquiera inventadas; los atributos intelectuales y espirituales son negados, uno por uno (...)En medio de la actual crítica erudita de los discursos colonialistas, los lectores contemporáneos no pueden dejar de vincular esta creación de un cuerpo mudo, desnudado, biologizado, con la mano de obra desarraigada, desposeída, descartable que los colonialistas europeos tan despiadada e incansablemente lucharon por crear en sus asentamientos en el exterior”, Louise Pratt, Mary, *Ob. Cit.*, p. 109.

la exclusión en cada uno de los esbozos de narrativas homogéneas de la nación. Dentro del dominio del tiempo homogéneo vacío, nos advierte Chaterjee:

...no se toma en consideración ninguna resistencia. Cuando encuentra un impedimento, lo interpreta como un residuo precapitalista que pertenece al tiempo de lo premoderno. Tales resistencias al capitalismo (o a la modernidad) son interpretadas como remanentes del pasado de la humanidad, algo que las personas deberían haber dejado atrás, aunque por alguna razón no lo hicieron. Al imaginar al capitalismo (o a la modernidad) como un atributo propio de la contemporaneidad, esta perspectiva no sólo consigue categorizar las resistencias que se le enfrentan como arcaicas y atrasadas: consigue también asegurar al capitalismo y a la modernidad su triunfo final¹⁴⁹.

Entonces, cuando en 1971, el Ministro de salud del país, antiguo embajador de Sudáfrica en Gran Bretaña, el Dr. Carel de Wet, nieto además de un líder bóer¹⁵⁰ quien fuera comandante en la guerra *Anglo-Bóer* (1899-1902)¹⁵¹, planteaba públicamente que “el contacto a través de la línea de color es bienvenido, siempre que el motivo para el contacto sea la gran separación de las razas”¹⁵², no estaba haciendo más que significar la pedagogía de una nación imposibilitada de adecuarse consigo misma; su destino nacional (nunca culminado) permanece embonado a las diferentes tramas históricas en disputa que se han venido orquestando en el territorio. Esa línea de color¹⁵³ –estructurada y reforzada sistemáticamente por la política del apartheid–, en su

¹⁴⁹ Chaterjee, Partha. *Ob. Cit.*, p. 60.

¹⁵⁰ Los bóers “en holandés antiguo: campesinos –según Hilda Varela-. Nombre dado en el siglo XVII a los primeros colonos blancos. En el siglo XVIII designaba a los agricultores blancos. Hasta inicios del siglo XIX se usaba para todos los colonos blancos afrikaans parlantes. Este término cayó en desuso en el siglo XX, al ser sustituido por el término de afrikáners. Hoy en día puede tener una connotación despectiva (...) Afrikáners. En afrikaans: africanizados. En el siglo XX, forma en que se autonombran los blancos de Sudáfrica que son afrikaans parlantes y por lo general de religión calvinista. El término se originó a inicios del siglo XVIII, pero se popularizó hasta el siglo XX”, en Varela, Hilda. *Sudáfrica: las raíces históricas (de la historia antigua a la paz de Vereeniging)*, El Colegio de México, México D.F, 2000, p. 241.

¹⁵¹ *La Guerra Anglo-Bóer* (1899-1902), conocida como la *Segunda Guerra Anglo-Bóer*, fue el conflicto bélico librado en Sudáfrica entre las fuerzas británicas y los afrikáners, estos últimos en posesión de los yacimientos de oro -los de Witwatersrand- más ricos del mundo, pero que terminaron rindiéndose ante los ingleses. Según Hilda Varela, lo que pretendían algunos influyentes políticos ingleses era “lograr la integración de las cuatro entidades dominadas por blancos en el sur de África bajo la hegemonía británica y detener el crecimiento del poder afrikáner incluso por la vía militar (...) Distintos factores favorecieron el estallido de la guerra: los conflictos entre los *randlords* y las autoridades de las repúblicas; las diferencias de intereses y objetivos entre dos sistemas económicos opuestos; los temores de Gran Bretaña ante una posible alianza de las repúblicas afrikáners y Alemania, que para esa época había ocupado el territorio fronterizo con la colonia del Cabo (el Suroeste Africano Alemán, hoy Namibia), país que en el continente europeo se había convertido en el principal reto al erosionado poder hegemónico de Gran Bretaña. Leonard Thompson sostiene que fueron dos los motivos decisivos que provocaron que tanto Gran Bretaña como las repúblicas afrikáners optaran por la vía militar: Londres buscaba restablecer su hegemonía, en cambio las repúblicas afrikáners querían defender su independencia”, *Ibidem*, pp. 223-229.

¹⁵² Citado por Richards, Colin. *Ob. Cit.*, p. 360.

¹⁵³ Aunque el eje central de mi trabajo no es propiamente el problema de la raza, por razones históricas y contextuales del tipo de prácticas artísticas que aquí analizo me parecía importante ilustrar con un hecho como este

condición de límite, potencia y reinscribe el imaginario de la nación. El límite es ahí justamente el espacio intersticial, el tejido liminal que traduce a la nación como esa entidad siempre efímera, precaria, que se transmuta en cada uno de los desplazamientos que se le imponen al propio límite. De este modo, el límite se vuelve “el sitio desde el cual algo comienza su presentarse en un movimiento no distinto a una articulación ambulante y ambivalente”¹⁵⁴. Las interrogantes se imponen: ¿cómo se levantan las fronteras “legales”, discursivas y visuales de una nación en proyecto “obligada a afrontar una inevitable ambivalencia”¹⁵⁵? ¿Qué ansiedades emergen en los designios imperativos del nacionalismo afrikáner? ¿Con quién o contra quién discute sus sentidos? ¿Cómo construye los márgenes de esas zonas límites? ¿Quién autoriza y cómo se despliega allí el relato de la historia? ¿Bajo qué ordenamientos acontecen los rituales pedagógicos y performativos de la nación?

La hegemonía política que ostentó el Partido Nacional afrikáner (NP, por sus siglas en inglés) tras su victoria electoral en 1948, le permitió introducir como programa gubernamental de la Unión Sudafricana la política del apartheid (que en *afrikaans* significa “separación”) y que demandaba del gobierno sanciones segregacionistas de raza y muchas otras restricciones de derechos políticos de los negros para votar, conseguir ciertos trabajos, buscar una educación y una tierra propia, bajo la noción del “desarrollo separado”. Esta directriz, y aquí sigo a Abebe Zegeye, implicaba que “cada grupo podría ejercer el derecho a desarrollarse en su propia área, en su propia cultura, patrimonio, lengua y concepto de “nacionalidad”. Así, el apartheid involucraba la institucionalización de categorizaciones emanadas de la antropología colonial. La socialización fue estructurada a partir de la separación de la población a lo largo de líneas raciales”¹⁵⁶. Con ello no hacían más que ofrecerle un marco legal a una práctica racista que se

los procesos de constitución y las políticas de racialización esgrimidas desde los lugares oficiales de enunciación de un Estado-nación. Esto lo hago en correlato con las líneas del pensamiento de los académicos sudafricanos David R. Howarth y Aletta J. Norval cuando plantean que en cualquier discusión al respecto “...en vez de reducir la “raza” a la clase, o asumir que la raza tiene el estatus de una categoría natural, se debería incrementar la focalización en los procesos de “racialización”, esto quiere decir, en la formación histórica, política y en el despliegue de categorías como raza y etnicidad”, en Howarth, David R. y Norval, Aletta J. “Introduction: changing paradigms and the politics of transition in South Africa”, en Howarth, David R. y Norval, Aletta J. (eds.) *South Africa in transition. New Theoretical perspectives*. ST. Martin’s Press, New York, 1998, p. 3.

¹⁵⁴ Bhabha, Homi. “Introducción. Los lugares de la cultura”, en *El lugar de la cultura*, Editorial Manantial, Buenos Aires, p.21.

¹⁵⁵ Chaterjee, Partha. *Ob. Cit.*, p. 62.

¹⁵⁶ Zegeye, Abebe. “Imposed ethnicity”, en Zegeye, Abebe (ed.) *Social Identities in the new South Africa. After Apartheid*, Vol. one. Kwela Books and SA History Online, Cape Town, 2001, p. 5. También, el investigador Alejandro Castillejo Cuéllar en su libro *Los archivos del dolor. Ensayos sobre la violencia y el recuerdo en la Sudáfrica contemporánea* plantea que “el apartheid partía del presupuesto según el cual los diferentes grupos

había legitimado desde el mismo momento de la conquista: la supremacía blanca en Sudáfrica¹⁵⁷. El darwinismo social¹⁵⁸ (un paradigma “cientificista”) contribuyó a brindar la base legitimadora del segregacionismo, dividiendo a los blancos de los negros por representar diferentes grados de evolución cultural¹⁵⁹; de este modo, raza y cultura quedaban también concatenadas a los procesos de “naturalización” de las ingenierías del estado-nación.

Algunos pasos encaminados a profundizar esas diferencias ya se habían consolidado en 1910 –según los criterios del historiador sudafricano Roger Ormond¹⁶⁰- cuando se conformó la Unión Sudafricana, al integrarse las Repúblicas Bóers del Estado Libre de Orange y de Transvaal y las regiones del Cabo y Natal dominadas por ingleses. Uno de los puntos fundamentales del acuerdo establecía el sufragio solo para blancos en las primeras (de dominio bóer), mientras que

humanos –razas o “grupos poblacionales”- ocupaban lugares diferentes en la escala evolutiva de la humanidad y poseían ritmos diferentes de desarrollo. Esta lectura escueta de la teoría evolutiva, popularizada por un sinnúmero de antropólogos sudafricanos educados en la Alemania eugenista de los años veinte, aseguraba que, ante la inconmesurabilidad cultural que existía entre las diversas razas, la única forma posible de cohabitación era su radical espacialización, una “distancia cognitiva”. En resumen: si toda cultura es indefectible y biológicamente diferente, lo mejor para su coexistencia es que cada cual se “desarrolle”, según sus propios criterios, a sus propios ritmos y en sus propios lugares., en Castillejo Cuéllar, Alejandro. “Un mundo tambaleante: violencia, orden y los orígenes del Estado de Emergencia”, en *Los archivos del dolor. Ensayos sobre la violencia y el recuerdo en la Sudáfrica contemporánea*, Ediciones Uniandes, Bogotá, 2009, p. 75.

¹⁵⁷ En el libro *Clase y color en Sudáfrica 1850- 1950*, que había estado prohibido por el régimen racista sudafricano, inmediatamente después de su publicación en 1969, sus autores, Jack y Ray Simons, prominentes miembros del Partido Comunista Sudafricano, prohibido también en 1950, nos hacen ver que “cuando Gran Bretaña ocupó El Cabo por la fuerza de las armas en 1806, después de 150 años de dominación holandesa, (...) aparte de los funcionarios, las gentes de posición y los comerciantes de Ciudad de El Cabo, la mayoría de colonos eran campesinos (...) que tenían mucho en común, a pesar de las sustanciales diferencias culturales: eran calvinistas testarudos, quienes citaban a las Escrituras solo para justificar la esclavitud y la discriminación clasista y racial. Atribuían a la raza blanca un derecho exclusivo a la educación, las posiciones de responsabilidad pública, la propiedad sobre la tierra y la riqueza. Fornicaban con las esclavas, negras y *Nama*, al mismo tiempo que las mantenían bajo subordinación estricta.” Más adelante añadían: “la toma de El Cabo por los ingleses en 1806 también llevó consigo la emancipación de los esclavos, el subyugamiento de los africanos y una dualidad cultural entre los blancos que devino rivalidad de nacionalismos”, en Simons, Jack y Ray, en “El Cabo “liberal””, *Clase y color en Sudáfrica 1850- 1950*. Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2007, pp. 5-9.

¹⁵⁸ Ver al respecto Wilmsen, Edwin N., Dubow, Saul y Sharp, John. “Introduction: Ethnicity, Identity and Nationalism in Southern Africa”, en *Journal of Southern African Studies*, Vol. 20, No. 3, Special Issue: *Ethnicity and Identity in Southern Africa*. (Sep., 1994), pp. 347-353.; Ver también Galarza, Carolina y Escobares, Sonia. “El apartheid sudafricano: ¿una construcción ideológica?”, en *AfrolNews* <http://www.afrol.com/es/especiales/13267>. Última revisión 31 de marzo de 2011.

¹⁵⁹ En este punto Nicholas Mirzoeff argumenta también algo relevante que podríamos yuxtaponer a esto que estoy planteando: “El concepto antropológico de cultura dependía de una clara distinción establecida entre “su” cultura y “nuestra” civilización. Fue la labor de los antropólogos investigar y descubrir las formas completamente diferentes según las cuales se organizaban las culturas. Las razones de este trabajo podrían ser más o menos explícitamente racistas, pero siempre dependían de esa diferenciación espacial y temporal: allí, viven de una forma diferente a la nuestra, que equivale a retroceder en el tiempo”. Mirzoeff, Nicholas. *Ob. Cit.*, p.187.

¹⁶⁰ Ormond, Roger. “Historia del apartheid”, en Graham-Yooll, Andrew (comp.) *En blanco y negro. Represión, censura y olvido en Sudáfrica*. Ediciones de la Tempestad, Barcelona, 1992, pp. 19-40. Ver también Varela, Hilda. *Sudáfrica, las entrañas del apartheid*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1986.

en las segundas (de dominio británico) se mantuvo el sufragio sin discriminación racial (pero con voto calificado para adultos negros varones en ciertas ciudades)¹⁶¹.

La intransigencia en los territorios bóers se debía al firme deseo de los afrikáners de conservar y ubicar en un lugar social privilegiado su identidad nacional impulsada y mistificada por la creencia en la supremacía blanca, supuestamente derivada de Dios mismo, que los condujo a la aplicación de una legislatura y administración de la justicia sumamente rígida, tendientes a excluir al pueblo negro de todo poder político y económico. Esta defensa de una ideología segregacionista que se perfeccionó con el apartheid hacia la segunda mitad del siglo XX¹⁶², hay que relacionarla, no sólo con los intereses económicos, a partir de la creciente industrialización de la región y con la migración de mano de obra, también con los presupuestos que forjaban las bases de las políticas de identificación de la nación afrikáner¹⁶³. Ser un afrikáner suponía –y acá parafraseo a Abebe Zegeye- tener un sentido de pertenencia con ese grupo y nacer dentro del *Volk* (que en los términos de los ideólogos afrikáners implicaba, una comunidad imaginada de personas similares racialmente, adheridas a los valores afrikáners predominantes). Esto también incluía marcas como la lengua, la etnicidad, la religión, las costumbres, las políticas de la memoria y una experiencia compartida del “otro”. De ahí que, la repetición sistemática de ciertas

¹⁶¹ Las rivalidades entre ingleses y afrikáners dentro del territorio no pueden reducirse a una ecuación tan simple del tipo los afrikáners eran racistas y los ingleses no. Con este párrafo dentro del capítulo, en relación a la política de los votos, sólo quiero llamar la atención sobre las diferencias dentro del propio sistema colonial; creo que la relación entre afrikáners y británicos es una relación muy compleja que necesita ser historizada (de hecho hay abundante bibliografía al respecto) y ubicada en su justa dimensión –política y económica- dentro de las narrativas del imperio colonial. Por ejemplo, Ben Magubane, en su texto *The Making of a Racist State. British Imperialism and the Union of South Africa 1875-1910*, parte de la idea de que el apartheid fue una extensión del colonialismo británico, en el cual los colonizadores británicos impusieron segregaciones territoriales, supuestamente para minimizar los conflictos intergrupales. Ver Magubane, Ben. *The Making of a Racist State. British Imperialism and the Union of South Africa 1875-1910*. African World Press, New Jersey, 1996. En este punto, Samir Amin también hace declaraciones bastante fuertes: “El imperialismo industrial británico, deseoso de explotar las fabulosas riquezas minerales descubiertas a fines del siglo XIX en Sudáfrica, comprendió que si la mano de obra negra se orientaba a ese fin, ofrecería una solución eficaz al problema de la extracción. Por lo tanto, fueron los británicos, y no los afrikáners, quienes inventaron el apartheid. Ellos establecieron los antecedentes del terrible sistema de *homeland*, algunos dentro de las fronteras de la Unión, dos como “protectorados” británicos (lesotho y Swaziland), todos destinados a suministrar mano de obra barata para las minas. Después de la segunda guerra mundial, el National Party tomó a su cargo la responsabilidad del funcionamiento general del sistema bajo el signo de una ideología legitimadora explícitamente racista”, en Amin, Samir. “Prefacio”, en Marais, Hein. *Sudáfrica: límites al cambio. La economía política de la transformación*, siglo veintiuno editores, México D.F., 2001, pp. 7-8.

¹⁶² Ver al respecto la distinción en periodos históricos que hacen William Beinart y Saul DuBeinart entre estos dos procesos en Sudáfrica: “segregación (alrededor de 1900 a 1948) y apartheid (de 1948 a 1990)”, en Beinart, William y Dubow, Saul. “Introduction: the historiography of segregation and apartheid”, en Beinart, William y Dubow, Saul (ed.s). *Segregation and apartheid in twentieth century South Africa*. Routledge, New York, 1995, p. 3.

¹⁶³ Ver en este sentido, la reflexión de Posel, Deborah. “The meaning of apartheid before 1948: conflicting interests and forces within the Afrikaner nationalist alliance”, en Beinart, William y Dubow, Saul (ed.s). *Ob. Cit.*, pp. 206-230.

nociones claves, como: los blancos son superiores y los negros inferiores, Sudáfrica pertenece a los afrikáners, los afrikáners tienen una relación especial con Dios, los afrikáners constituyen el *Volk*, los afrikáners fueron amenazados y despedidos, pero ellos tienen una tarea asignada por Dios en África¹⁶⁴, reforzaron y actualizaron sistemáticamente la identidad afrikáner. Se trata de narrativas de auto-representación que le ofrecen cohesión a los actores políticos a partir de construir procesos de identificación que marcan un momento genésico en común, un trayecto singular y un objetivo a defender, por tanto no podrían ser subestimadas en las relaciones de poder y en los intereses económicos que tenían que orquestar los afrikáners dentro del territorio sudafricano. Para William Beinart y Saul Dubow, por ejemplo, “los historiadores nacionalistas afrikáners sobre enfatizaron la continuidad de éste pueblo (*Volk*) y su identidad, en una batalla en contra, por un lado, del codicioso imperialismo británico y por otro, contra las hordas negras “incivilizadas””¹⁶⁵.

Con la creación del Partido Nacional (NP) en 1914, se proclamó entonces abiertamente esta política interna del dominio de la población blanca –sobre todo, como ya explicamos, de los principios del nacionalismo afrikáner que con el triunfo de su partido en 1948 se empoderó frente a sus rivales políticos los anglo-sudafricanos-, hegemonizando así la prohibición sobre cualquier mezcla racial. Con la maduración de este proceso, y acá seguimos a la historiadora Mónica Cejas:

*...se fue estableciendo “legalmente” una “jerarquía racial” en el tope de la cual se situaba a los blancos, seguidos de los coloured e indios y en la base se situaba a los africanos. Los únicos con plenos derechos eran los blancos (las mujeres desde 1930 con acceso al voto), en tanto que el resto, en orden decreciente fueron paulatinamente despojados de sus derechos políticos y económicos. El objetivo principal del régimen fue lograr un crecimiento económico basado en enormes disparidades de riqueza y poder asignando roles a los individuos de acuerdo con “identidades raciales” impuestas por un Estado autoritario dominado por la minoría blanca*¹⁶⁶.

¹⁶⁴ Zegeye, Abebe. “Imposed ethnicity”, en *Ob. Cit.*, p. 7.

¹⁶⁵ Beinart, William y Dubow, Saul. “Introduction: the historiography of segregation and apartheid”, en *Ob. Cit.*, p. 5. Ver también Giliomee, Hermann. “The Growth of afrikáner identity”, en Beinart, William y Dubow, Saul (ed.s). *Segregation and apartheid in twentieth century South Africa*. Routledge, New York, 1995, pp. 189-205. Asimismo ver, Altbeker, Antony y Steinberg, Jonny. “Race, reason and representation in National Party discourse, 1990-1992”, en Howarth, David R. y Norval, Aletta J. (eds.) *South Africa in transition. New Theoretical perspectives*. ST. Martin’s Press, New York, 1998, pp.49-71.

¹⁶⁶ Cejas, Mónica I. “Retro-ilusiones en tiempos inestables: comisionando la memoria para la (re)inscripción de la nación post apartheid”, en De la Peza, María del Carmen (coord.). *Memoria (s) y política. Experiencia, poéticas y*

De este modo, la puesta en marcha del apartheid a partir de 1948 fue la continuación y el perfeccionamiento del viejo sistema de segregación, así como su institucionalización jurídica. El estado intervino para regular, legislar e imponer a través de un aparato legal, los límites precisos para el control del espacio y la movilidad de la población –por supuesto de manera discriminatoria-; manteniendo a grupos raciales en categorías sociales diferentes y acentuando así sus divisiones. Aquí habría que señalar que, a pesar de esta pretendida homogeneidad del apartheid y su desarrollo lineal y progresivo en la defensa de la supremacía blanca, los nacionalistas afrikáners tenían ideas encontradas en relación con los procesos que seguirían para preservar esa directriz; sobre todo en una cuestión fundamental: “la relación entre la segregación política y la integración económica de los africanos en las áreas blancas”¹⁶⁷. La socióloga sudafricana Deborah Posel en su ensayo “The meaning of apartheid before 1948: conflicting interests and forces within the Afrikaner Nationalist alliance”, reflexiona sobre ese diálogo entre los factores ideológicos y materiales en la elaboración de las políticas del apartheid alrededor de 1948 y sobre las contingencias que atravesaban sus férreos presupuestos. Para Posel, “el término apartheid ganó el apoyo de los nacionalistas afrikáners porque describía con éxito y legitimaba la causa afrikáner en un discurso ideológico suficientemente ambiguo para acomodar esas versiones conflictivas de la política del apartheid”¹⁶⁸.

Sin embargo, las diferencias que recorrían las discusiones sobre el concepto y la implementación del apartheid, no fueron óbices para que hacia 1948, el término:

...ya cristalizara y condensara las respuestas de varias clases forzadas a las transformaciones sociales causadas por el desarrollo del capitalismo durante la guerra (de 1939-45). También, reflejara la preocupación de los granjeros sobre el declive de la fuerza de trabajo y su inhabilidad de competir por mano de obra en contra de los salarios más

construcciones de nación. Editorial Prometeo, Buenos Aires, 2009, pp. 133-134. Allí mismo, en las notas a pie números 25, 26 y 27, Mónica Cejas, señala que con la apelación de *coloured* “se designaba a la población resultante del mestizaje entre los habitantes originales de la región del Cabo (khoisan), esclavos africanos transportados durante el siglo XVII y XVIII desde las costas este y oeste de África y Madagascar, y blancos de origen europeo (holandeses, franceses, alemanes, ingleses). También se incluye en el grupo a los llamados “Cape Malay”, descendientes de los habitantes de posesiones holandesas en Asia introducidos en el Cabo por la Compañía Holandesa de Indias Orientales”, *Ibidem*, p. 133. Asimismo, indica que la población catalogada como indios “Constituían la mayoría de la población catalogada como “Asiatic”. Entre 1860 y 1911 se organizó la inmigración de indios para ser empleados en las plantaciones de caña de azúcar en Natal. Con ellos ingresaron también comerciantes indios de religión musulmana”. *Ibidem*, p. 133. Esto, según la “Ley de Registro de la población sancionada en 1950 (Population Registration Act, 1950) que establecía el registro y clasificación de la población en base a criterios raciales”, *Ibidem*, p. 133.

¹⁶⁷ Posel, Deborah. “The meaning of apartheid before 1948: conflicting interests and forces within the Afrikaner nationalist alliance”, en Beinart, William y Dubow, Saul (ed.s). *Ob. Cit.*, p. 209.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 207.

*elevados que se pagaban en la industria y en el comercio. Por tanto, englobaba la preocupación de los emergentes negocios de los afrikáners sobre una política de mano de obra barata para asegurar su propia acumulación; y alimentaba los temores de estratos específicos de trabajadores blancos de ser desplazados en la nueva división industrial de fuerza laboral por una mano de obra africana mucho más barata*¹⁶⁹.

Entonces, como señala Deborah Posel, y aquí la parafraseo, aunque los intereses capitalistas afrikáners jugaron un rol determinante en la naturaleza del apartheid en los años 50s del pasado siglo XX, ya que lograron que el estado aceptara la expansión de la mano de obra africana en las áreas blancas como una necesidad económica políticamente ineludible; sin embargo, al mismo tiempo, el estado, en representación de otros intereses afrikáners, congeló la posibilidad de crear otras urbanizaciones africanas y entronizó el sistema de mano de obra migrante como la base para que los africanos rurales accedieran a los empleos urbanos¹⁷⁰. De ahí que el estado empezara a promulgar un conjunto de leyes –algunas de las cuales recogían medidas de control y expropiación de los derechos y recursos de la población nativa configuradas en anteriores períodos de la colonia- que fijaban las fronteras morales, en el espacio y en el tiempo, de un sistema de legislación que buscaba disciplinar los cuerpos racializados de la diferencia. Una diferencia, enclaustrada en fronteras “legales” que había que volver a subrayar y “naturalizar” desde cada uno de los mecanismos normativizadores del Estado, en un gesto que intentaba impermeabilizar los bordes del nacionalismo afrikáner.

En este sentido, algunas de las leyes¹⁷¹ que permitieron visualizar la ingeniería del apartheid e incrementaron el segregacionismo fueron por ejemplo, la ley que desde 1949 prohibía el matrimonio entre blancos y otros grupos raciales¹⁷²; al año siguiente de esa invasión legislativa de la intimidad del espacio privado –pero que estaba en estrecho correlato con las privaciones y las limitaciones de los negros en el espacio público- alcanzó una dimensión

¹⁶⁹ O'Meara, Dan. *VolksKapitalisme*, Cambridge, 1983, p. 173, citado por Posel, Deborah. *Ibidem*, p. 208.

¹⁷⁰ Posel, Deborah. *Ibidem*, p. 227. Ver también Frescura, Franco. “The spatial geography of urban apartheid”, en Zegeye, Abebe (ed.) *Social Identities in the new South Africa. After Apartheid*, Vol. one. Kwela Books and SA History Online, Cape Town, 2001, pp. 99-126 y Murray, Colin. “Displaced urbanization: South Africa’s rural slums”, en Beinart, William y Dubow, Saul (ed.s). *Segregation and apartheid in twentieth century South Africa*. Routledge, New York, 1995, pp. 231-255.

¹⁷¹ Alejandro Castillejo también anota que “desde 1948, cuando el Partido Nacional (NP) asumió el poder en el país e impulsó una política de separación total entre lo que definió como los diferentes grupos poblacionales, fue enorme la red de regulaciones y leyes que se instauraron para llevar a la práctica la idea de desarrollo separado. Durante la primera década en el poder, fueron promulgadas más de treinta leyes que incidían sobre todos los aspectos más triviales de la vida de un “no blanco”. *Ibidem*, p. 73.

¹⁷² Se trataba de la Ley de Prohibición de Matrimonios Mixtos Act No. 55, que después tuvo como complemento la Ley de Inmoralidad Act No. 21 en 1950 y la Ley de Actos Sexuales Ofensivos Act No. 23 de 1957, que básicamente prohibía mantener relaciones sexuales entre blancos y personas de otras clasificaciones raciales.

desproporcionada cuando se impuso un registro de la población¹⁷³ que obligaba a los habitantes del país a inscribirse bajo alguno de los cuatro grupos raciales definidos por el gobierno. Con ese propósito se creó una comisión de clasificación que decidía oficialmente la condición racial de cada una de las personas. A esto se sumó, en ese mismo año, la promulgación de una declaratoria¹⁷⁴ que permitía el uso exclusivo de ciertas áreas para determinados grupos poblacionales, o sea, la separación física de zonas residenciales de acuerdo a las clasificaciones raciales; esta ley supuso el traslado forzoso¹⁷⁵ de millones de negros y *coloureds* que habitaban en regiones que resultaron del interés de los grupos blancos en el poder, hacia localidades – creadas para ese fin– muy distanciadas de las urbes principales. A su vez, esto permitió el control, a través de un sistema de pases¹⁷⁶ (que volvió más rígido y actualizó el que ya existía), de las migraciones de la mano de obra negra hacia las ciudades y la vigilancia permanente de los trabajadores¹⁷⁷ que laboraban en estos espacios, pero que no podían permanecer en las áreas blancas por más de 72 horas, a menos que tuvieran un permiso especial para ello. Se prohibió, además, todo derecho de huelga¹⁷⁸ dejando a esta población africana indefensa frente a los patrones, con salarios sumamente bajos¹⁷⁹.

El colofón, eso que vendría a cerrar el círculo de desalojo absoluto de la población africana nativa, sería cercenar también su sistema educativo orientándolo hacia los propósitos del apartheid. La política educativa del gobierno afrikáner –legislada por el Departamento de

¹⁷³ La Ley de Registro de la Población Act No. 55 del año 1950.

¹⁷⁴ La Ley de Áreas de Grupos Act. No. 41 de 1950. “Esta ley es vista en el país como uno de los pilares legalistas sobre los que se basó el programa de ingeniería social del apartheid”, Castillejo Cuéllar, Alejandro. *Ob. Cit.*, p. 73. Esta ley fue reforzada posteriormente en 1954 con la Ley de Reubicación de Nativos Act. No. 19, con la Ley de Desarrollo de Áreas por Grupo Act No. 69 de 1955 y con la Ley de Nativos Act No. 66 de 1956.

¹⁷⁵ Ver Jeppie, Shamil y Soudien, Crain. *The Struggle for District Six: past and present*. Buchu Books, Cape Town, 1990.

¹⁷⁶ Ley de Nativos Act No. 62 de 1952, conocida como la Ley de Pases. Al respecto Mónica Cejas plantea que el “sistema de pases fue establecido para controlar el movimiento y los derechos de residencia de la población negra en Sudáfrica. Fue el pilar del sistema del apartheid. Sus principales características fueron las siguientes: sólo los miembros de un determinado grupo racial (africanos) debían portarlos; llevaban implícita una restricción a la libertad de movimiento por el territorio sudafricano de su portador quien además debía llevarlo consigo todo el tiempo; se consideraba un delito la no presentación del mismo ante requerimiento de la autoridad. En este documento de identidad figuraban además de los datos personales del portador, el término de su contrato de trabajo, lo que le aseguraba el libre acceso a determinado espacio urbano”, en Cejas, Mónica I. *Ob. Cit.*, p. 134.

¹⁷⁷ Mary Louise Pratt plantea que “en la década de 1770 estaban ya en vigor leyes de control de desplazamiento de personas, como las que fueron suspendidas en Sudáfrica en 1987”, Louise Pratt, Mary. *Ob. Cit.*, pp. 102-103.

¹⁷⁸ Ley del Trabajo de Nativos (Resolución de Conflictos Laborales) de 1953, que impedía la participación de trabajadores negros en cualquier tipo de huelgas.

¹⁷⁹ Ver el recuento histórico que hacen de las huelgas de los trabajadores africanos y los bajos salarios en Sudáfrica, los autores ya citados Simons, Jack y Ray, en “Los mineros del oro y la guerra imperialista”, *Ob. Cit.*, pp. 41-60.

Educación Bantú en 1953¹⁸⁰ - se trazó en función de que los nativos aceptaran su inferioridad “con un modelo educativo diferenciado; una política que instituía al *afrikaans* y al inglés como lenguas oficiales”¹⁸¹. Acá, la pedagogía de la nación articulaba sus mecanismos de cohesión en una poderosa y paradójica imagen de la diferencia, que reducía la expresión política “a un sector de la población racialmente definido (blancos afrikáners y angloparlantes), excluyendo al resto (sobre todo a los africanos) y fortaleciendo a un Estado represivo”¹⁸².

Estas marcas del apartheid, habitan y determinan, todavía hoy, dentro de las coordenadas de una nación postcolonial y postapartheid, el sistema de relaciones sociales, el uso y la experiencia del espacio que los cuerpos modelados por la impronta colonial registran a través de las texturas de una memoria demasiado reciente. La violencia racial que generó un sistema como el apartheid ha hecho que sea la propia violencia el único lenguaje posible desde donde jironear las fronteras de color levantadas por el imperio. Aquí me parece atinado retomar el pensamiento de Hannah Arendt¹⁸³ cuando planteaba que el poder no necesita justificación, siendo como es inherente a la verdadera existencia de las comunidades políticas; lo que necesita es legitimidad. De ahí que el dominio por la pura violencia¹⁸⁴ entra en juego justo allí donde se está perdiendo el poder. Políticamente hablando lo cierto es que la pérdida de poder se convierte en una tentación para reemplazar al poder por la violencia.

“La visión del apartheid, diría Colin Richards, ha asegurado que incluso hablar sobre los otros culturales –ya no hablar *por* ellos- es arriesgarse a reproducir sus regímenes represivos”¹⁸⁵.

¹⁸⁰ Ley de Educación Bantú Act, No. 47 de 1953, que imponía un sistema educativo basado en las características raciales de los miembros de la sociedad. Esta ley fue reforzada después por la Ley de Educación Universitaria Act No.45 de 1959, que prohibía la matrícula de estudiantes negros y coloured en las universidades para blancos. Ver al respect: Deacon, Roger y Parker, Ben. “Education, development and democracy in South Africa”, en Simons, Jack y Ray. *Ob. Cit.*, pp. 132-148.

¹⁸¹ Cejas, Mónica I. *Ob. Cit.*, pp. 134-135.

¹⁸² Cejas, Mónica I. *Ob. Cit.*, p. 135.

¹⁸³ Arendt, Hannah. *Sobre la violencia*. Ciencia Política. Alianza Editorial, Madrid, 2005, pp. 48-78.

¹⁸⁴ En este punto resulta muy relevante los elementos que rescata Alejandro Castillejo en su investigación cuando decía: “Si la red de leyes que buscaba fracturar al país y restringir la movilidad según clasificaciones raciales era enorme, no lo era menos aquella que se centró en su control y vigilancia. Al hacer una lectura meticulosa del desarrollo de la legislación de seguridad, tanto interna como externa, aparece una interesante coincidencia con la promulgación de leyes relacionadas con el sistema apartheid. Esto se debe en parte a que dichas leyes crearon gran cantidad de nuevos delitos, nuevos enemigos, por así decirlo, que requerían atención. El gobierno tuvo que enfrentarse durante décadas contra la creciente ola de resistencia, primero civil y luego militar, que generó entre las poblaciones africanas la promulgación de toda suerte de leyes que guillotaban su propia humanidad y (...) que regulaban cuestiones relacionadas con problemas de seguridad, dentro y fuera de Sudáfrica. (...) Para 1986, en las zonas negras de las ciudades, una reunión pública era ya el encuentro entre dos o más personas”, en Castillejo Cuéllar, Alejandro. *Ob. Cit.*, pp. 74-75.

¹⁸⁵ Richards, Colin. *Ob. Cit.*, p. 348.

Esgrimir una visión del apartheid implica también presuponer una mirada del apartheid, una mirada que coloniza, regula y organiza significaciones. ¿Cómo entonces las prácticas visuales producidas en el territorio dialogan con los imperativos y ansiedades de un proyecto de nación que toma a la violencia (de todo tipo) y a la segregación como las armas estratégicas para imponer al nacionalismo afrikáner como la única narrativa posible? ¿Qué tensiones se ponen de manifiesto en estas experiencias visuales? ¿Cómo la raza, el género y la clase habitan los relatos –también ambivalentes– de estas contestaciones del ejercicio artístico¹⁸⁶?, ¿Cómo levantan sus fronteras pictóricas, o su “modernidad vernácula” –parafraseando a Christopher Pinney– los artistas que les ha tocado crear en los últimos años (los años 80s del siglo XX) de dominación del apartheid?

2.3- Estado de emergencia. Contestaciones visuales desde los bordes del imperio.

“De haber sido negra, al menos mi color habría indicado que
provenía de África”

Nadine Gordimer

El arte sudafricano, como la propia historia del país, es extremadamente complejo. La amalgama de encuentros y desencuentros entre diferentes grupos poblacionales, las sucesivas prácticas de poder ejercidas por los colonizadores europeos han marcado la geografía social, cultural y política de este territorio, y por tanto, también han afectado las dinámicas del campo artístico. Para Abebe Zegeye y Robert Kriger, la dualidad de la cultura en Sudáfrica (una de blancos y otra de negros) era el resultado de una de las premisas del apartheid: aquella que suponía que los grupos raciales eran tan inherentemente diferentes, que cualquier acto de proximidad los llevaría inevitablemente al conflicto. Por tanto, esos grupos tenían que practicar sus tradiciones culturales y ejercer sus derechos políticos en aislamiento. Esto fue perpetuando una escisión donde “las formas artísticas como el ballet, la ópera, la música clásica y el teatro eran manifestaciones desarrolladas para entretener a la minoría blanca, mientras que, por otro

¹⁸⁶ Los académicos sudafricanos David R. Howarth y Aletta J. Norval destacan también la necesidad de dar cuenta teóricamente de la aseveración “de que los sujetos están entre cruzados por formas de identificación racial, de clase, de género, étnica y religiosa, y desde la perspectiva post-estructuralista esto es posible al enfatizar la estructuralmente incompleta naturaleza de la subjetividad humana, y las múltiples e indeterminadas formas que toma la identidad social”, en *Ob. Cit.*, p. 3.

lado, las tradiciones culturales y las prácticas estéticas de la mayoría negra fueron catalogadas como artes menores y viabilizadas como atracciones turísticas o como expresiones de los guetos”¹⁸⁷. A esa situación, la creadora Sue Williamson añadiría “la inexistencia de facilidades de educación artística para la población negra, en concordancia con los preceptos de la repudiada Acta de Educación Bantu de 1953, en la cual no figuraba ciertamente el arte como parte del curriculum de los africanos”¹⁸⁸

Definir en esas coordenadas lo que va a ser entendido como arte sudafricano es una labor gigantesca que excede los propósitos de mi acercamiento. Muchas de las voces de los artistas negros del país reclaman para sí la exclusividad de ser catalogados como los verdaderos protagonistas del arte sudafricano¹⁸⁹. Esto, por supuesto, como respuesta a una cultura blanca que ha mantenido sojuzgada a otras expresiones artísticas del contexto. Sin embargo, algunos creadores enmarcados dentro de esa comunidad blanca (en este caso británica, y léase acá un énfasis de sentido) –como resultan los casos de Penny Siopis y Sue Williamson que aquí revisaremos-, trascienden las barreras de sus espacios para cerrar filas con una práctica artística que interroga críticamente a la sociedad dominante y que no participa de las sofocantes energías de marginación que postularon las políticas oficiales.

Al seleccionar a algunas de las propuestas visuales de estas artistas para pensar el entramado de contestaciones que emergen en este período de fricciones raciales orquestadas desde el designio estatal, pretendo cruzar las líneas de color, de clase y de género, no para obviarlas, sino para hilvanar desde allí las tesituras de una frontera/nación, fracturada, porosa, compleja –e insisto- heterogénea. “La frontera –nos diría Homi Bhabha- tiene dos caras, y el problema del adentro y del afuera siempre debe ser en sí mismo un proceso de hibridación que

¹⁸⁷ Abebe Zegeye y Robert Kriger en la introducción de su libro *Culture in the New South Africa after apartheid* también plantean que “lo dominante en la sociedad “blanca” eran las producciones eurocéntricas y los productos de varios talleres culturales como los consejos provinciales de arte, los cuales eran mayoritariamente subsidiados por el estado con el interés de propagar la ideología dominante del apartheid”, en Zegeye, Abebe y Kriger (ed.s), “Introduction”, en *Culture in the New South Africa after apartheid*, Vol. 2, Kwela Books, Cape Town, 2001, p. 1.

¹⁸⁸ Palabras de la artista Sue Williamson en la introducción al catálogo *Resistance Art in South Africa*, Catholic Institute for International Relations, Londres, 1989, p. 10. Acá es obligatorio recurrir también a las palabras del Ministro de Asuntos Nativos H.F. Verwoerd cuando explicaba las nuevas directrices de la Educación Bantú: “...la errónea educación para el Bantú sólo puede crear a personas frustradas, con expectativas más allá de lo que la vida en Sudáfrica puede ofrecerles a ellos”, citado en Norval, Aletta J., “From Myth to Imaginary: The Logic of Apartheid”, en *Deconstructing Apartheid Discourse*. Verso Editorial, London, 1996, p. 133.

¹⁸⁹ Ver al respecto el análisis que hace Enwezor, Okwui. “Reframing the Black Subject: Ideology and Fantasy in Contemporary South African Representation”, en Enwezor, Okwui y Oguibe, Olu (ed.s). *Reading the Contemporary. African Art from Theory to Marketplace*. Institute of International Visual Arts, Londres, 1999. ”, pp. 376-399

incorpore a “gente” nueva en relación con el cuerpo político, genere otros espacios de significación e, inevitablemente, en el proceso político, produzca lugares acéfalos de antagonismo y fuerzas impredecibles para la representación política”¹⁹⁰. En este sentido, se trata de creadoras que, junto con algunos otros artistas, desarrollaron en los años más críticos de enfrentamiento al apartheid (de 1976 a 1994¹⁹¹) una práctica que confrontaba los mecanismos de censura del gobierno y la discriminación racial, a partir de concebir su obras como espacios de compromiso político que desde sus dimensiones simbólicas también exigían el fin del apartheid y además, se erigían en territorios desde donde ensayar sistemáticamente las infracciones a esas fronteras de clase, de género y, por supuesto, de raza. “La escena artística, era así, uno de los pocos lugares donde las personas de todas las razas podían interactuar a través de la línea de color”¹⁹². Por tanto, más que entrar en una disputa de “autenticidad” en relación con los “verdaderos” protagonistas del arte sudafricano, o en dirimir una legitimidad de acuerdo a clasificaciones raciales, lo que me parece interesante de esta inclusión es que nos permite analizar cómo en el campo artístico se van a (re)producir y a discutir –de maneras imprevistas– los conflictos y las contiendas que estructuran el espacio social sudafricano.

Tendríamos que partir entonces del hecho de que las políticas represivas y autoritarias impuestas por el sistema del apartheid indudablemente afectaron y condicionaron la producción artística de ese período, fundamentalmente en lo referente a la postura política que los intelectuales tomaban ante este proceso histórico, pero también en lo que respecta a las directrices artísticas y sus procedimientos. Teniendo este panorama de fondo, una exploración por las galerías de arte de Sudáfrica, por supuesto, daba muy pocas pistas de los problemas sociopolíticos del país. Las obras que podían encontrarse, de manera general antes de 1976, estaban:

...divorciadas absolutamente de la realidad, los paisajes, las experimentaciones en abstracto, las figuras de estudio y las viñetas de la vida urbana, era todo lo que se colgaba en las paredes. El trabajo más admirado era el que aparecía en las revistas de arte internacional. (...) Los pocos artistas negros conocidos, también entraban en esto,

¹⁹⁰ Bhabha, Homi (comp.) “Introducción. Narrar la nación”, en *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*, SigloXXI Editores, Buenos Aires, 2010, p. 15.

¹⁹¹ Acá estoy siguiendo los criterios de John Peffer, cuando en su libro *Art and the end of apartheid*, plantea que “el período crítico entre 1976 y 1994, fue el período donde los deseos de los grupos sociales marginalizados, parecieron estar particularmente preparados para canalizar la expresión política a través de la expresión cultural, y fue el momento en el que la lucha por el arte era sinónimo de la lucha por el fin del apartheid”, en Peffer, John. *Art and the end of apartheid*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 2009, p. XVII.

¹⁹² *Ibidem*, p. XIX.

aunque por muy diferentes razones. Al depender de las ventas a través de las galerías de arte a un mercado blanco, los artistas negros tendían a producir trabajos cuidadosamente no confrontacionales –escenas jocosas sobre la vida urbana o vistas tradicionales rurales. Igualmente eran populares los temas religiosos o míticos. En general, reunir el coraje para retar al estado y saltar la censura a través de su trabajo les tomaría también algo de tiempo a los artistas negros sudafricanos¹⁹³.

En 1961, cuando el país se convierte en la República de Sudáfrica y abandona la Comunidad Británica de Naciones, ante las críticas recibidas por su política del apartheid, el panorama artístico todavía era bastante desalentador¹⁹⁴. Esta situación cambiaría radicalmente cuando en junio de 1976, miles de estudiantes negros en Soweto organizaron una protesta en contra de la opresión y la discriminación a la que estaban sometidos; lo que empezó siendo una protesta pacífica, acabaría en una gran masacre. Los levantamientos de Soweto¹⁹⁵ conmocionaron la conciencia artística de los sudafricanos de todos los colores y procedencias “...de manera creciente las fuerzas antiapartheid se fueron dando cuenta de que la resistencia cultural era una herramienta de inmenso poder. Las nuevas generaciones de artistas negros y blancos fueron los encargados de eso”¹⁹⁶. Desde esta perspectiva, Abebe Zegeye y Robert

¹⁹³ Williamson, Sue. *Ob. Cit.*, p.8. En ese mismo texto, Sue Williamson cita unas palabras que en 1984 escribiera el artista Thansamqa Mnyeale, un año antes de que los soldados sudafricanos lo asesinaran: “Yo muchas veces me he preguntado, por qué en Sudáfrica, cuando todas las comunidades sufren desmembramientos a través de los desplazamientos forzados, cuando la mayoría de las personas son declaradas extranjeras en su país de nacimiento, cuando las personas son cruelmente reprimidas a través de piezas de legislación, detenciones y masacres de trabajadores y estudiantes; cuando comunidades enteras resisten el genocidio organizándose entre ellos en organizaciones civiles, sindicatos y en organizaciones de mujeres y de estudiantes, hay tan pocas piezas visuales perturbadoras que estén orgánicamente relacionadas con esos esfuerzos comunitarios. No encuentro una voz con fuertes bases políticas, para no hablar de un movimiento artístico más amplio con obvios compromisos nacionales”, en Williamson, Sue. *Ibidem*.

¹⁹⁴ Sin embargo, es importante señalar acá que a pesar del recrudecimiento en estos años de la opresión estatal, existían proyectos culturales que le daban impulso y promoción a la actividad artística. Por ejemplo, la publicación de la revista *Drum Magazine*, fundada en 1950 y que se dedicaba a plasmar en textos e imágenes la vida urbana en los *townships* y otras áreas rurales de negros y *coloureds*. También la revista literaria africana *The Classic*, fundada por el periodista sudafricano Nat Nakasa (1937- 1965), el primer columnista negro del periódico de Johannesburgo *the Rand Daily Mail*. Ver en este sentido Peffer, John. *Ob. Cit.*, p. XVII.

¹⁹⁵ El 16 de junio de 1976, miles de estudiantes negros en Soweto (la forma abreviada de South West Townships, localidades del Suroccidente), Johannesburgo, iniciaron lo que pensaban sería una protesta pacífica en contra de la enseñanza obligatoria en lengua afrikaans. La policía arremetió violentamente contra ellos y como resultado más de 575 personas resultaron asesinadas en los disturbios. Ver al respecto Jolly, Rosemary y Attridge Dereck (ed.s) “Introduction”, en *Writing South Africa. Literature, apartheid, and democracy, 1970-1995*. Cambridge University Press, Cambridge, 1998, pp. 1-13. Ver además Tin, Hjalte. “Children in violent spaces: a reinterpretation of the 1976 Soweto Uprising”, en Zegeye, Abebe (ed.) *Social Identities in the new South Africa. After Apartheid*, Vol. one. Kwela Books and SA History Online, Cape Town, 2001, pp. 127-152.

¹⁹⁶ Williamson, Sue. *Ob. Cit.*, p.9. Sue Williamson, también plantea que “la comunidad de artistas blancos sudafricanos, unidos en una conferencia en la Universidad de Cape Town en 1979, tomaron como medida resolutive, no permitir que sus trabajos fueran enviados al exterior representando a Sudáfrica, hasta que las instituciones

Kruger, perfilan elementos valiosos del desarrollo de estas prácticas y discursos culturales contra-hegemónicos, que no pasaron desapercibidos por las autoridades estatales. Muchos trabajos artísticos y sus autores fueron censurados, prohibidos e incluso, en algunos casos, les fueron inhabilitados sus pasaportes para asistir a eventos internacionales. Sin embargo, los activistas culturales cambiaron sus estrategias: “en lugar de esperar a los visitantes en sus actuaciones en teatros o plazas principales, los artistas convocaron a sus audiencias a funerales políticos, manifestaciones masivas de protesta en contra del apartheid o a eventos de concientización de la lucha en las iglesias de los *townships*. Asimismo, se involucraron como miembros activos de colectivos, organizaciones y asociaciones no gubernamentales que buscaban implementar un boycott cultural al estado”¹⁹⁷.

El período entre los levantamientos de Soweto y las elecciones de 1994, puede ser visto como un tiempo de intensa autoexaminación para los creadores de todas las manifestaciones artísticas, tanto para los artistas blancos condicionados por su entrenamiento profesional y las presiones de su medio a pensar en términos de autorrealización, como para los artistas negros y otros no blancos, debido a que se movían en una sociedad oficialmente cerrada a sus representaciones. Algunos críticos plantean que es justo aquí cuando empieza a tomar forma el llamado arte de resistencia sudafricano¹⁹⁸.

Mientras se experimentaba un espectro de alianzas posibles en el campo de la creación, tanto la práctica artística como la crítica de arte durante los años 70s y 80s respondieron al llamado del Congreso Nacional Africano¹⁹⁹ –prescrito desde 1961- que los convocaba a actuar como trabajadores culturales que debían estar comprometidos en actividades de resistencia al régimen opresivo²⁰⁰. Las luchas en contra de las injusticias del apartheid y la búsqueda viable de una sociedad “no racial”, se convirtieron en los temas recurrentes de la mayoría de las expresiones artísticas. Las presiones ejercidas nacional e internacionalmente para desestabilizar al régimen provocaron la proclamación por parte del gobierno del afrikáner P. W. Botha de la

artísticas financiadas por el estado se abrieran a los negros, de la misma forma que lo hacían con los blancos”.
Ibidem.

¹⁹⁷ Zegeye, Abebe y Kriger (ed.s), *Ob. Cit.*, pp. 2-3.

¹⁹⁸ Ver Littlefield Kasfir, Sydney. “The African Artist: Shifting Identities in the Postcolonial World”, en *Contemporary African Art*, Thames and Hudson, Londres, 1999, pp. 124-165.

¹⁹⁹ El Congreso Nacional Africano (ANC, por sus siglas en inglés) fue fundado el 8 de enero de 1912 en Bloemfontein. Ver el proceso de surgimiento del partido en Simons, Jack y Ray, “La liberación nacional”, en *Ob. Cit.*, pp. 99-118. Ver también el sitio oficial del *African National Congress (ANC) Official Home Page* <http://www.anc.org.za>.

²⁰⁰ Littlefield Kasfir, Sydney. *Ob. Cit.*, p.155.

Ley de Seguridad Interna o estado de emergencia en 1985²⁰¹. Esa fue la cobertura legal para que se arreciara –todavía más– el uso de la violencia por parte de las fuerzas de seguridad del apartheid ante cualquier situación que ellos consideraban como desorden social²⁰². Así, asumiendo la constante vigilancia por parte del gobierno y el riesgo de ser arrestados y llevados a prisión, los artistas encontraron maneras de expresarse y de alzar su voz política, incorporando su activismo en el contenido explícito de sus trabajos y en su accionar cotidiano dentro del campo creativo. En ese sentido, el estado de emergencia, como enfatiza Castillejo:

...no sólo está conectado con una situación de excepción legal en aquellos tiempos de inestabilidad o catástrofe, “al borde de la revolución”. Emergencia también hace referencia a “emerger”, levantarse, elevarse “hasta hacerse visible” y “nacer”, crearse, aparecer, llegar a ser. Si los años del desmoronamiento del aparato del apartheid fueron años de una profunda crisis política y social, entonces lo fueron en el doble sentido del término crisis, en cuanto la amenaza de la desaparición –del Ancien Régime-coexistió con la emergente posibilidad de un país “diferente”. En otras palabras, los años de emergencia fueron, efectivamente, un momento decisivo en la historia política de Sudáfrica²⁰³.

En ese contexto, la zona artística que pretendo analizar –algunas de las obras que hacia finales de los años 80s del siglo XX realizaron las creadoras sudafricanas Penny Siopis y Sue Williamson– aprovechó los intersticios que los tentáculos del poder posibilitaron y se convirtió en un espacio de crítica donde se canalizaron, desde diferentes perspectivas, los focos de conflictos en torno al tema político-social. Homi Bhabha nos sugiere que es en “la emergencia de los intersticios donde se negocian las experiencias intersubjetivas y colectivas de nacionalidad, (...) y donde llegan a ser formuladas las estrategias de representación y de adquisición de

²⁰¹ El estado de emergencia fue una de las herramientas claves usadas por el gobierno del apartheid para sofocar las disidencias políticas. Tanto en 1960, después de la Masacre de *Shaperville*, como en los años 80s, los estados de emergencia fueron declarados por el gobierno ante la resistencia masiva que las políticas estatales suscitaban. Para Alejandro Castillejo el estado de emergencia “...en su sentido histórico, es un término que denota un particular tipo de atmósfera social desde mediados hasta finales de los años ochenta en Sudáfrica, alimentado por una serie de factores que condujeron a un estado de crisis y, en consecuencia, a la implementación de “regulaciones de seguridad (...) Fue un artefacto histórico, una tecnología de gobierno usada para ejercer formas particulares de control con el fin de restablecer, en palabras de los “segurócratas” de la época, la “ley y el orden””, en Castillejo, Alejandro. *Ob. Cit.*, pp. 74-78.

²⁰² Fueron varios los estados de emergencia que acontecieron de 1985 a 1990. Ya para 1986, aproximadamente 4000 personas habían sido detenidas sin juicio, cientos fueron asesinados durante los ataques policiales en los *townships* de población negra o durante los procesos de interrogación. Ver Peffer, John. *Ob. Cit.*, p. 130. En este sentido, Alejandro Castillejo también plantea que “...en el proceso de combatir lo que el gobierno de Botha consideraba como terrorismo se desdibujó la línea entre los procedimientos oficiales y los no oficiales al darle al personal de seguridad un poder casi absoluto para operar, pues éste quedó legalmente exento de cualquier proceso judicial en su contra”, en Castillejo, Alejandro. *Ob. Cit.*, p. 79.

²⁰³ *Ibidem*, pp. 79-80.

poder”²⁰⁴. Estas artistas han sabido a través de su obra plástica violentar y subvertir su adscripción a una clase y a una raza privilegiada dentro del duro contexto sudafricano, participando activamente, además, del énfasis que a lo largo de los años 80s se puso por parte de los diferentes creadores en hacer que el arte del país fuera menos fácilmente categorizado como “blanco” o como “negro”²⁰⁵.

Desde múltiples perspectivas y explorando las diferentes dimensiones de las relaciones y dinámicas de género, éstas creadoras nos han conducido a las regiones más íntimas de los personajes y situaciones que auscultan para mostrar cómo un sistema social ha podido penetrar y condicionar los mínimos detalles de la vida de los seres humanos, cómo el sistema colonial del apartheid ha trazado y estructurado las relaciones entre cada uno de ellos. Así, en los análisis que configuraremos en torno a las propuestas visuales de Penny Siopis y Sue Williamson, apelo, de manera general, a la noción de género, como una categoría que establece correlatos importantes con algunos de los presupuestos de Anne McClintock al respecto: “el género es aquí, no simplemente una cuestión de sexualidad, sino también una cuestión de trabajo mal remunerado y saqueo imperial; la raza no es una cuestión de color de la piel, sino también una cuestión del poder del trabajo atravesado por las tramas del género. (...) No quiero decir con esto, que esos dominios son reducibles o idénticos unos con otros, más bien, ellos existen en relaciones íntimas, recíprocas y contradictorias”²⁰⁶. Justamente, en esas imbricaciones, entre raza, clase y género, amalgamadas por las especificidades de la política cultural del campo artístico -sumergido (como ya hemos discutido) en la lucha contra el apartheid-, se van a situar estas creadoras para producir narrativas críticas de una nación profundamente escindida, o como lo conceptualizaría John L. Comaroff, un estado sin una nación²⁰⁷.

Así, Penny Siopis²⁰⁸, en la obra *Patience on A Monument- A History Painting* de 1988, construye una mirada crítica a la historia oficial de Sudáfrica, tal y como ha sido perpetuada en los libros de texto por el patriarcado dominante blanco. Al respecto, comenta Siopis:

²⁰⁴ Bhabha, Homi. *Ob. Cit.*, p. 18.

²⁰⁵ Ver Peffer, John. *Ob. Cit.*, p. 131.

²⁰⁶ McClintock, Anne. *Ob. Cit.*, p. 5. La autora también argumenta que “el imperialismo no podría ser completamente entendido sin una teoría del poder del género. El poder del género no era la pátina superficial del imperio, una pintura sobre otros mecanismos más decisivos de clase o raza. Más bien, las dinámicas de género fueron, desde el principio, fundamentales para la seguridad y el mantenimiento de la empresa imperial”. *Ibidem*, p. 7.

²⁰⁷ Comaroff, John L. *Ob. Cit.*, pp. 37-98.

²⁰⁸ Penny Siopis nació en 1953 en Vryburg, una región al norte del Cabo. Vive y trabaja como artista y profesora de Bellas Artes en la Universidad de Witwatersrand en Johannesburgo.

La visión de la historia de Sudáfrica que aparecía en los libros oficiales de Historia para las escuelas tanto de blancos como de negros, era la de una Sudáfrica que hacia 1652 esperaba por ser descubierta y civilizada. Los autóctonos San eran personas totalmente irrelevantes y merecían ser exterminados. Las tribus bantúes habían sido empujadas hacia otras partes del continente, por lo tanto no podían hacer reclamos reales sobre la tierra. Los negros eran descritos como vagos, testarudos, traicioneros y categorizados por la Biblia como cortadores de madera y estancos de agua. Los bóers, por otro lado, eran el pueblo elegido por Dios, trabajadores, con visión de futuro y valientes. Los británicos eran bien intencionados, pero demasiado atados a los hilos de Inglaterra. Y las mujeres, apenas alcanzaban a ser mencionadas²⁰⁹.

“Nosotros crecimos con esas imágenes estereotipadas del colonizado y el colonizador, nuestras ilustraciones de los libros de texto de Historia fueron graficadas por estos colonizadores”²¹⁰, añade Penny Siopis. Por supuesto, y esto no es privativo de Sudáfrica, el colonialismo trató de establecer una distinción entre la población que venía a asentarse y la población autóctona. Estas distinciones se hallan en las raíces del proyecto colonial, que opera sobre la premisa de al menos dos invenciones básicas: la primera, la descripción ontológica del nativo como carente de historia, y segunda, la descripción epistemológica como carente de conocimiento y subjetividad. Homi Bhabha señala esto cuando escribe: “Una importante característica del discurso colonial es su dependencia del concepto de ‘inmovilidad’ en la construcción ideológica de los otros. La inmovilidad, como un signo de la diferencia cultural/histórica/racial en el discurso del colonialismo, es un modo paradójico de representación: connota rigidez y un orden inamovible, así como desorden y repetición degenerativa”²¹¹.

²⁰⁹ Palabras de Penny Siopis en el catálogo *Resistance Art in South Africa*, Catholic Institute for International Relations, Londres, 1989, p. 20.

²¹⁰ *Ibidem*, p.21.

²¹¹ Bhabha, Homi. *Ob. Cit.*, p.66.



Imagen 9. Penny Siopis, *Patience on a Monument. A History Painting*, 1988

Entonces, el fondo de la pintura de Siopis es una gran vista que recorre y superpone distintas dimensiones del tiempo y el espacio. El paisaje está compuesto por fragmentos de libros de texto de Historia y otras ilustraciones que recogen las figuras de aventureros, misioneros, bóers, guerreros negros, esclavos, británicos, comerciantes y muchos otros; un recuento del pasado de Sudáfrica desde un específico y prejuiciado punto de vista y que nos sitúa en aquel

esquema de representación que Christopher Pinney ha denominado como colonial²¹². Penny Siopis disloca esa estructura al hacer emerger de ese fondo barroco la monumental figura de una mujer negra con sus senos descubiertos sentada sobre una pila de basura –“escombros” dejados atrás gracias al arribo de la “civilización”-, y ocupada en la muy ordinaria actividad doméstica de pelar una naranja. Pero está mujer, yace con sus ojos vendados, una alegoría de la justicia que metafóricamente está condenada a ser paciente. Acá fondo y figura se entrelazan, se funden en un juego de yuxtaposiciones pictóricas que emborronan –al unísono- la supuesta nitidez de aquel trazado visual de fronteras imperiales y su concepción de un tiempo/espacio homogéneo y vacío. El *horror vacui* usado por Siopis como estrategia, incluso semántica, satura los más mínimos resquicios de una superficie que deviene elocuente justamente en el rechazo de una textura visual narrativizada, aquello que Olu Oguibe definiera como la sustancia de la imagen²¹³.

Mediante esa artificiosa escena cargada de ironía, donde el propio título es ya un paratexto que te introduce en la decodificación del tropo de la “burla”, Siopis se propone reescribir la historia conocida, desestructura la autoridad con la que el colonizador narra la Historia y pone en crisis la memoria oficial de la “Nación” sudafricana para restaurar desde el propio ejercicio de poder, en el tejido de los materiales visuales que impuso, las identidades sistemáticamente diluidas, fragmentadas y marginadas. Pero me parece que su gesto no es tan sencillo, acá la negación de la historia como sistema viene seguido de la posibilidad de develar otros espacios textuales e ideológicos no institucionalizados por el relato de la historia²¹⁴. Esta propuesta discursiva de Siopis abandona los caminos heroicos que la atan a la nación afrikáner como único eje posible para contar la Historia. Desde lugares y premisas diversas está cuestionado los protocolos y los procedimientos de esa Historia cargada con la impronta positivista; esa Historia a la cual Michel Foucault llamaría “la historia de los historiadores” y a la

²¹² Ver, Pinney, Christopher. *Ob. Cit.*, pp.281-302.

²¹³ Ver Oguibe, Olu. “The photographic experience: toward an understanding of photography in África”, en *Ob. Cit.*, pp. 54-67.

²¹⁴ Mary Louise Pratt recoge en su ya citado libro *Ojos imperiales* algunos elementos que podríamos concatenar con las reflexiones que aquí estamos planteando: “Desde su primer contacto con los habitantes del Cabo, según los documentos de J. M. Coetzee, los europeos criticaron incesantemente a los “hotentotes” por su ociosidad y su pereza, es decir, por su incapacidad (negativa) a responder a la oportunidad (exigencia) de trabajar por una recompensa material. Lo que falta, arguye Coetzee, es el reconocimiento de los valores internos de la sociedad Khoikhoi y sus formas de vida, basadas en la subsistencia y no en las expectativas antropológicas y económicas de los europeos que llegaban al territorio. “El momento en que el viajero-escritor condena a los hotentotes por no hacer nada es también el momento en que los hotentotes lo ponen frente a frente (si es que puede reconocerlo) con los límites de su marco conceptual”. Estos narradores-escritores muestran esta profunda limitación”, en Louise Pratt, *Mary. Ob. Cit.*, pp. 95-96.

cual opuso su método genealógico, una genealogía que “busca percibir la singularidad de los sucesos fuera de toda finalidad monótona para encontrarla allí donde menos se le espera y en aquello que pasa inadvertido porque no tiene nada de historia”²¹⁵. Para Foucault, el método de los genealogistas tiene una clara conciencia de la parcialidad de la mirada. La genealogía trata de reconocer y yuxtaponer las diferencias en busca de las manifestaciones de poder que permean todas las relaciones sociales; implementando un complejo modelo de las relaciones entre poder-saber, poder-verdad, poder-cuerpo.

Justamente creo que Siopis busca a través del cuerpo femenino, las inscripciones de un relato histórico que la acercan a la perspectiva del análisis foucaultiano. Necesita develar desde el elocuente soporte que le ofrece el cuerpo femenino las huellas de la colonización. Necesita pensar al cuerpo como un territorio susceptible de ser (re)presentado en un mapa que revela y –al mismo tiempo- oculta múltiples historias, con profundas cicatrices grabadas en cada zona. En este sentido, en otro planteamiento de Foucault sobre el poder y la disciplina, demuestra que “...los cuerpos de los sujetos constituyen una entidad en la que el poder se inscribe, en el que el orden y la disciplina social operan a través de mecanismos de vigilancia y de castigo”²¹⁶.

Este interés va a quedar enfatizado en la obra posterior de Siopis *Cape Of Good Hope-A History Painting*, de 1989. Acá el cuerpo de la mujer negra sudafricana se “viste” con las ilustraciones de esos libros de Historia²¹⁷ que borraron su pasado, que la reinventaron como un ‘otro’, le asignaron un lugar en los márgenes de la nación y continúan aplastando su presente. Nuevamente el título se ofrece como paratexto para un juego de sentidos cuyos vectores atraviesan el cuerpo mismo de la mujer negra sudafricana. Este es un cuerpo-territorio, “libre” de ser explorado, conquistado, aniquilado, violado; es un cuerpo-testimonio que hay que poseer, “en complicidad con la reproducción de un milenar ordenamiento de género en el cual el cuerpo femenino se transforma en el cuerpo para los otros, el cuerpo para ser deseado, exhibido, producido, gozado, violentado y por último, reproducido”²¹⁸.

²¹⁵ Foucault, Michel, en Rabinow, Paul (comp.) “Nietzsche, Genealogy, History”, en *Foucault's Reader*, Random Hause, INC, New York, 1984, p. 80.

²¹⁶ Foucault Michel, citado por Donoso, Carla. “El cuerpo femenino como representación simbólica: reproducción y violencia”, en Vidal, Francisco y Donoso, Carla (comp.). *Cuerpo y Sexualidad*. Universidad Arcis, Chile, 2002, p. 79.

²¹⁷ Ver al respecto, Cornevin, Marianne. *Apartheid: poder y falsificación de la historia*. UNESCO, París, 1980.

²¹⁸ Donoso, Carla. *Ibidem*, p.86.



Imagen 10. Penny Siopis, *Cape of Good Hope. A History Painting*, 1989

No me parece entonces casual que Siopis haya escrito en la piel de este cuerpo femenino racializado los relatos históricos de la colonización, porque lo que “olvida” plasmar esa Historia oficial es la manera en que el cuerpo de la mujer negra, en un claro ejercicio de poder, quedó

instaurado como objeto de placer y espectáculo, un accesorio más de la fantasía ideológica que sobre el 'otro' se construyó el colonizador. Y eso no lo recogen los libros de Historia. Y es que, "el cuerpo es un locus de significados culturales que van más allá de las experiencias subjetivas para operar en un nivel simbólico, siendo útiles para el mantenimiento y la reproducción de un orden social específico"²¹⁹. Es entonces, desde esos intersticios metafóricos que Siopis quiere ver los entrecruzamientos entre el ejercicio de poder colonial y el rol histórico de la agencia. Le interesa indagar en cuáles y cómo ha establecido el poder imperial sus herramientas de dominación, pero no desde los lugares desde los cuales siempre se ha pensado el poder, sino situándolo en determinadas prácticas sociales y culturales que han sido poco exploradas.

En *Dora and The Other Woman*, de 1988, la última obra que analizaremos aquí de Siopis, las historias de dos mujeres muy diferentes aparecen entremezcladas en el cuerpo de Dora. Esta era una joven de la burguesía vienesa en el cambio del siglo XIX al XX, enviada por su padre a Sigmund Freud para tratamiento por 'hysterical unsociability', al habersele descubierto una nota suicida. En realidad, sus problemas psicológicos estuvieron directamente relacionados con su medio social: tenía poco espacio para su actividad independiente y Freud creyó que estaba siendo usada como un peón de ajedrez entre su padre y su esposo²²⁰.

²¹⁹ Donoso, Carla. *Ibidem*, p.80.

²²⁰ Al respecto plantea Rose Weitz: "Comenzando con los códigos legales escritos más antiguos y continuando en la actualidad, -con algunas variaciones- la ley típicamente ha definido a los cuerpos de las mujeres como propiedad de los hombres. En las sociedades antiguas, las mujeres que no eran esclavas, pertenecían a sus padres antes de casarse y a sus maridos después", en Weitz, Rose. "A History of Women's Bodies", en *The Politics of Women's Bodies*, Oxford University Press, 2003, p.3.



Imagen 11. Penny Siopis, *Dora and the Other Woman*, 1988

Siopis estaba interesada en la manera en que ciertas feministas relejeron el caso de Dora, viendo a Dora –en particular- y a la histeria –en general- como un signo de la resistencia de la mujer a la dominación patriarcal y como protesta contra la “colonización” de su cuerpo. Para la artista, el tratamiento degradante que recibieron Dora y Saartje Baartman –la otra mujer en la pintura- connotan actitudes políticas que tienen que ver con su género y, en el caso de Saartje,

también con su raza²²¹. Saartje fue conocida como la ‘Hottentot Venus’. La protuberante y distintiva anatomía de sus órganos sexuales captó la atención del hermano de su empleador, en una granja cerca de Cape Town, quien le sugirió a esta un viaje a Inglaterra y al resto de Europa para exhibirla a cambio de que los beneficios económicos serían compartidos entre ambos. Cuando llegó a Londres en 1810, Saartje inmediatamente fue puesta en exhibición causando una gran sensación. Después de una larga gira por las provincias inglesas viajó a París donde un entrenador de animales la colocó en un circo, lugar en el que murió en 1815. Sus órganos sexuales fueron disecados y se exhibieron hasta hace muy poco en el Museo del Hombre en París.

Se hace evidente aquí, aquello que nos hablaba Moira Gatens sobre la perspectiva de la visión moderna y el cuerpo en su capítulo “Towards a Feminist Philosophy of the Body”, para esta visión, el cuerpo del otro es entendido como parte de la naturaleza “rústica”, la cual es progresivamente integrada o sobrepasada por el desarrollo de la cultura. Cuerpo y naturaleza son concebidos fuera de la cultura y la historia. Pero, Moira, siguiendo a Foucault, rechaza la idea de que el cuerpo tenga un carácter fijo; para ella “el cuerpo sexuado no es un producto de la naturaleza, sino más bien, constituido como dicotómicamente sexuado a través de elaboradas y dominantes prácticas que actúan sobre y a través del cuerpo. Más que ver las formas y funciones del cuerpo como determinantes en la organización de la cultura, podemos verlas como productos del modo en que la cultura las organiza, las regula y las reelabora”²²²

Entonces, este modo en el cual Siopis conecta los casos de las dos mujeres (“ambas recibieron tratamiento degradante”), me parece que pudiera alcanzar mayor complejidad si uno analiza desde otra perspectiva la disposición de los diferentes elementos en la obra. Las representaciones visuales que realizaron los europeos de Saartje en el siglo XIX están ensartadas en la tela que medio cubre el cuerpo de Dora. Esas ilustraciones que muestran a Saartje siendo observada y analizada en todos los ángulos, a menudo con la ayuda de espejuelos o telescopios – medios ópticos con los cuales los europeos tenían “acceso” al ‘otro’ exótico- yo las alcanzo a ver como heridas que se abren en el cuerpo de Dora, como huellas sangrantes de su participación también en la construcción colonial; Dora –en una difícil alusión autobiográfica a las mujeres blancas británicas y afrikáners- voltea y tapa su rostro, quizás no sepa o no “pueda” hacer otra

²²¹ Ver comentarios de Penny Siopis, *Ob. Cit*, p. 22.

²²² Gatens, Moira. “Towards a Feminist Philosophy of the Body”, en *Imaginary Bodies. Ethics, Power and Corporeality*. Editorial Routledge, New York, 1996, p.52.

cosa. Ella es tomada como símbolo de lucha contra el patriarcado, pero no puede librarse de su porción de responsabilidad en la empresa imperial. Okwui Enwezor asevera que “incluso ni el género puede tan rápidamente enlazar juntos el cuerpo de las mujeres blancas con el de las negras, como compañeras iguales contra el patriarcado. La mayoría de las mujeres blancas deben primero reconocer su propia complicidad en la construcción del sujeto africano”²²³; a esto añade Anne McClintock, “Las mujeres blancas, fueron tanto colonizadas como colonizadores, ambigüamente cómplices en la historia del despojo africano”²²⁴.

Entonces, Siopis, sin ser consciente de ello, hace mucho más que equiparar historias. Su gesto aquí es de signo contrario a la obra *A Cape of Good Hope* de 1989 que analizamos antes, acá le otorga la posibilidad al ‘otro’ de inscribir en el cuerpo del colonizador su propio universo de conflictos, lo “viste” con los pasajes de la historia que la población africana se ha visto obligada a representar, con las irrupciones del poder que sobre su propio cuerpo han sido constantemente ensayadas. “La posibilidad de la agencia, diría Bell Hook, se abre incluso en las peores circunstancias de dominación, al tener la habilidad de manipular la mirada de uno en la cara de las estructuras de la dominación que nos contienen”²²⁵.

Es importante para cualquier análisis tomar en cuenta las concepciones tradicionales del cuerpo femenino y la manera en que estas cuestiones funcionan en los discursos políticos. Justamente, me parece que Siopis en el espacio simbólico de la obra de arte, y a través de la deconstrucción de las diferentes dimensiones del cuerpo les está devolviendo a estas mujeres –y a través de ellas al sujeto dominado y racializado- su potencial emancipatorio. Les está haciendo visibles desde sus marcas más profundas, desde las heridas que no cicatrizan, en el contexto de un sistema represivo y de una lucha antiapartheid donde desafortunadamente las mujeres no tienen la misma visibilidad política que los hombres. De alguna manera, en las coordenadas de la obra de arte, tanto Penny Siopis, como Sue Williamson, cuya propuesta analizaremos más adelante, le están concediendo al universo doméstico –un territorio tradicionalmente pensado como apolítico- el protagonismo del espacio público y sus dimensiones políticas, les están devolviendo una presencia que muchas veces les es negada en el espacio de la vida cotidiana. Les están retribuyendo las implicaciones políticas y sociales que tiene su lucha, en

²²³ Onwezor, Ekwui. *Ob. Cit.*, p. 396.

²²⁴ McClintock, Anne. ““*No Longer in a Future Heaven*”: *Women and Nationalism in South Africa*”. En, *Revista Transition*, No. 51, 1991, p. 110.

²²⁵ Hook, Bell. Citado por Ekwui Enwezor, *Ob. Cit.*, p.393.

escenificaciones artísticas que devienen texturas críticas de la “zona de contacto”, tal y como la definió Mary Louise Pratt. Para la autora, la “zona de contacto” desplaza el centro de gravedad y el punto de vista hacia el espacio y el tiempo del encuentro, al lugar y al momento en que individuos que estuvieron separados por la geografía y la historia ahora coexisten en un punto, el punto en que sus respectivas trayectorias se cruzan:

El término contacto pone en primer plano las dimensiones interactivas e imprevistas de los encuentros coloniales, tan fácilmente dejadas de lado o hasta suprimidas por los relatos de conquista y dominación contados desde el punto de vista del invasor. Una perspectiva “de contacto” destaca que los individuos que están en esa situación se constituyen en y a través de su relación mutua. Además, trata de las relaciones entre colonizadores y colonizados, no en términos de presencia simultánea, de interacción, de conceptos y prácticas entrelazadas, algo que a menudo se da dentro de relaciones de poder radicalmente asimétricas²²⁶

Por lo tanto, las conexiones dominador/dominado no pueden ser entendidas únicamente en términos de oposiciones contrapuestas. También pueden alcanzar dimensiones de colaboración, de solidaridad. Esta podría ser una manera de proyectarse las artistas dentro de la obra; están ofreciendo la posibilidad de incluir en este relato simbólico del espacio colonial, la opción de que el dominador no lo sea tanto, ni el dominado se esquematice en ese papel de sujeto pasivo, acatador de ejercicios verticales. ¿Dónde quedaría sino el espacio para los sujetos que como ellas levantan su voz para denunciar las injusticias y atrocidades de un sistema como el apartheid?

De este modo, Sue Williamson²²⁷ se propone rescatar la agencia de las mujeres sudafricanas involucradas en el movimiento de la lucha antiapartheid, al honrarlas en un trabajo que comenzó a partir de 1982 y que culmina en 1987; una serie de collages fotográficos bajo el título *A Few South Africans*, realizados con las técnicas del grabado. “Las cuestiones de agencia y de poder –nos recuerda W.J. T. Mitchell– son cruciales para el funcionamiento de las imágenes”²²⁸. Estas obras se ubican así dentro de una tendencia más amplia –incluso en el ámbito del arte africano de ese período²²⁹–, de develar identidades marcadas por la represión,

²²⁶ Louise Pratt, Mary. *Ob. Cit.*, p. 34.

²²⁷ Sue Williamson nació en 1941 en Inglaterra, pero su familia emigró a Sudáfrica en 1948. Se ha desarrollado como artista, curadora y crítica de arte en Ciudad del Cabo.

²²⁸ Mitchell, W.J.T. “Introducción”, en *Teoría de la imagen. Ensayos sobre la representación verbal y visual*. Editorial Akal/Estudios Visuales, Madrid, 2009, p. 13.

²²⁹ Ver en este sentido el libro de Arnold, Marion. *Women and art in South Africa*, David Philip Publishers, Cape Town, 1996.

pero Williamson pone un énfasis mayor en los rasgos que denotan y definen las individualidades. No podríamos entender a cabalidad este gesto de la creadora, si no lo relacionamos de un modo explícito con las discusiones políticas que atravesaban el campo artístico sudafricano, y desde las cuales, Williamson trataba de articular sus inquietudes artístico-políticas.

En el propio año de 1982, el debate sobre el arte comprometido con las causas sociales en el país, volvió a tomar fuerza a partir del Festival de la Cultura y la Resistencia, celebrado en Gaborone, Botswana. El hecho de que el festival tuviera lugar fuera de Sudáfrica y estuviera convocado bajo el título de *El Arte Hacia un Desarrollo Social y el Cambio en Sudáfrica (Arts Towards Social Development and Change in South Africa)*, permitió la participación de un gran número de creadores, intelectuales y políticos sudafricanos que vivían exiliados en otras regiones, aportando un cúmulo de ideas importantes en relación con los temas de la cultura y el poder²³⁰. Una de las estrategias que allí se discutió fue la de privilegiar la función comunicativa – de un modo más explícito- de los ejercicios artísticos en la comunidad; esto basado en la premisa de que si los medios masivos de comunicación podían ser usados para lavar el cerebro del electorado blanco y dominar y oprimir a una gran cantidad de población en Sudáfrica, también las manifestaciones artísticas podrían ser estratégicas en la lucha contra esa dominación, por supuesto, en formas diferentes²³¹. Sue Williamson amplía esto cuando plantea que:

...en algún sentido, esa nueva dirección, no era más que el desarrollo de un viejo principio que gobernaba al arte africano tradicional, que era aquel que argüía que el arte debía tener una función en la comunidad: una canción es compuesta para ser cantada, especialmente mientras se camina; una escultura sirve como silla, una casa es decorada para realzar la comunidad. La nueva vuelta de tuerca era que la “función” tendría que ser pensada para provocar algún cambio²³².

En los entramados de esas discusiones, se tejían las redes de unos criterios estético-políticos que informaban, de modos muy diversos, la amalgama contenido/forma de las propuestas artísticas de aquellos creadores que promulgaban el fin del apartheid. De ahí, el interés de Sue Williamson por trabajar con el grabado, como una técnica que permitía la reproducción masiva de la obra y su afición por particularizar y conmemorar en una tesitura muy realista las características de los sujetos con los cuales trabajaba. Podríamos decir entonces que aquí, junto con las técnicas del grabado, combina y superpone diversos elementos simbólicos

²³⁰ Ver Pepper, John. “Culture and Resistance”, *Ob. Cit.*, pp. 73-98.

²³¹ Ver Williamson, Sue. *Ob. Cit.*, p. 9.

²³² *Ibidem*.

(colores, texturas, paisajes, figuras humanas, etc.) que reconstruyen la peculiaridad de estas mujeres retratadas. La mayoría de ellas (no su totalidad) son mujeres negras vinculadas a la lucha contra la discriminación racial o sexual en el contexto del apartheid. Annie Silinga, participó en la Campaña de Desafío de los años 50s, donde se unió al ANC, llegando incluso a ser la presidenta de la Liga de Mujeres de la ANC de Ciudad del Cabo, además fue elegida como miembro del Comité Ejecutivo de la Federación de las Mujeres Sudafricanas (FEDSAW) en su fundación en 1956, pero sobre todo fue conocida por su rechazo a portar el pase; Manphela Ramphela, escritora, doctora y activista por la conciencia negra, fue nombrada, en 1983, La Mujer Sudafricana del año por su trabajo en la salud pública. También Miriam Makeba, quien se convirtió en una reconocida cantante internacional y aportó evidencias en contra del apartheid en las Naciones Unidas; Virginia Mngoma, una importante activista, miembro de ANC y organizadora de uno de los boicots más exitosos a los autobuses en el *township* de Alexandra, Johannesburgo en 1957; asimismo, el caso No. 6831/21, como la tituló Williamson, en alusión a su número de expediente: eran la esposa y los hijos de un trabajador migrante, ilegales en una zona prohibida para los negros y constantemente asediada por la policía. Williamson incluyó además, casos como los de Jenny Curtis Schoon, una joven blanca activista política y exiliada, que en 1984 murió junto con su pequeña hija a causa de una bomba que les pusieron las fuerzas de seguridad del gobierno afrikáner.

Con estos retratos, la autora va creando un archivo de las historias personales, una especie de arqueología de las memorias de una nación sudafricana que emerge en cada uno de esos relatos particulares de mujeres extraordinarias. Sue Williamson excava en los procesos de contestación al ejercicio impositivo del poder y rescata los acervos de la diferencia, impulsada además por esa inclinación de un arte de protesta que intenta complejizar las diferentes dimensiones de los sujetos y los discursos históricamente marginados.



Imagen 12. Sue Williamson, *Jenny Curtis Schoon*, 1985

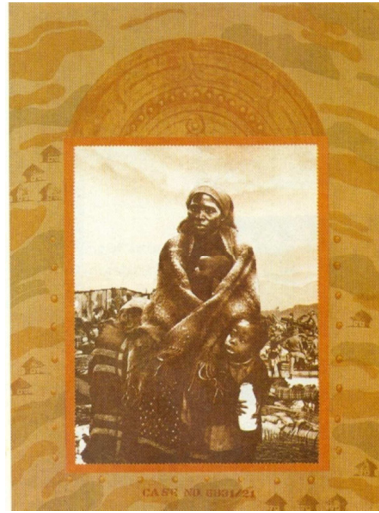


Imagen 13. Sue Williamson, *Case No. 6831/21*, 1984

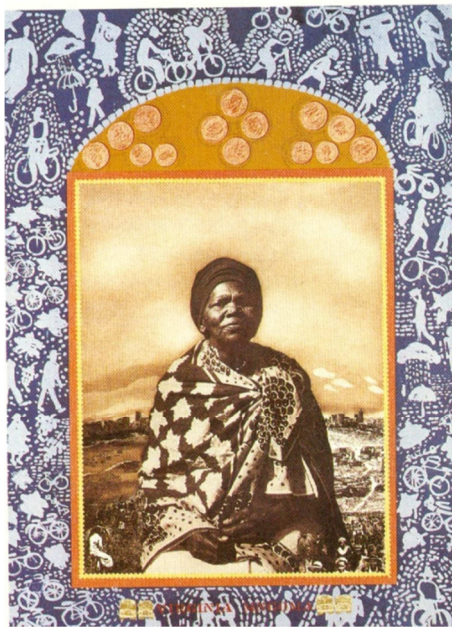


Imagen 14. Sue Williamson, *A Few South Africans' Series*, 1982

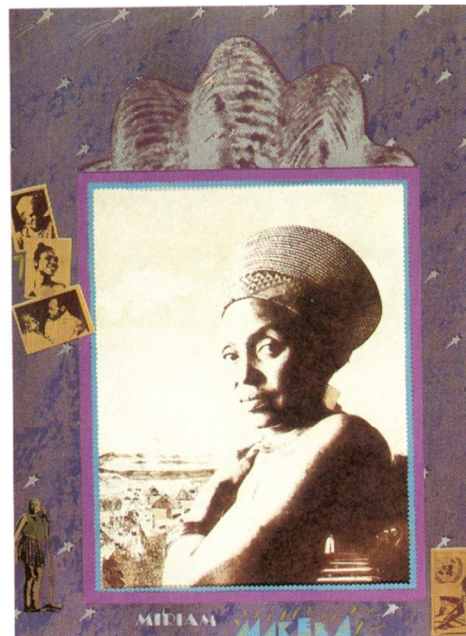


Imagen 15. Sue Williamson, *A Few South Africans' Series*, 1982



Imagen 16. Sue Williamson, A Few South Africans´ Series, 1982

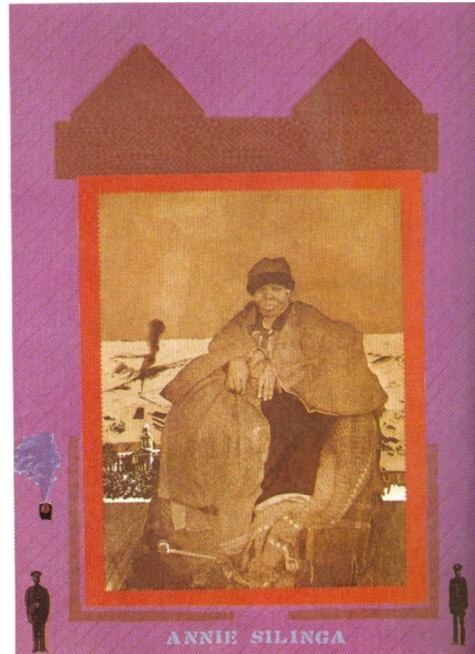


Imagen 17. Sue Williamson, A Few South Africans´ Series, 1982

Si bien Penny Siopis mostró un énfasis en la crítica a los modos en que el sistema colonial percibió el cuerpo de la mujer africana para desde ahí trazar conexiones entre cuerpo-género-clase-raza, creo que acá en Williamson los presupuestos interrogadores que sostienen su poética, se edifican a partir de la manera esquemática en que es pensada la mujer dentro de la lucha antiapartheid. Tomando eso como punto de partida, la artista recupera elementos de la visualidad doméstica (fundamentalmente los marcos hechos a mano para colgar fotografías familiares) de las casas de africanos que habían sido trasladados a la fuerza de zonas habitacionales declaradas como “blancas”, para construir los soportes y las superficies de esta serie de foto/grabados que emergían como parte de sus propuestas plásticas anteriores. Sue Williamson se involucró en las actividades políticas que organizó la comunidad del *Distrito Seis* después de que el gobierno afrikáner arrasara violentamente con todos los indicios físicos y simbólicos de lo que había sido su lugar de asentamiento en 1981. Williamson permeó todas sus obras con los restos de objetos, testimonios, recuerdos, grabaciones de sujetos de aquella comunidad que sólo podía existir como imposibilidad. Así, la memoria de estos hechos densificó también la materialidad, la “sustancia de la imagen” -en términos de Olu Oguibe- de esta serie *A Few South Africans*. Por esa razón, estos no son simples retratos ni meras ilustraciones, no es una

conmemoración sencilla, aquí el documento adquiere un sentido diferente, con otras reglas “ocultas” de lectura e interpretación. Estas obras filtran las identidades que el poder trata de anular, pero no solo el sistema del apartheid, sino también el poder que denota el nacionalismo masculino antiapartheid, al ubicar a las mujeres en los límites, en las fronteras de las narraciones de la nación que pugnaba por solidificarse en las fisuras del nacionalismo afrikáner. Profundizando en esta situación Anne McClintock plantea:

En Sudáfrica para las mujeres africanas, la ciudadanía, no solo dependía de una maraña laberíntica de clasificaciones raciales, sino que además dependía de poderosas construcciones de diferencia de géneros²³³. (...) Y para el nacionalismo africano, como en su contraparte afrikáner, la agencia política de las mujeres tenía que ir presidida por la ideología de la madre. Winnie Mandela era la madre de la Nación, Miriam Makeba, era reverenciada como ‘Mama África’²³⁴.

Williamson presenta a estas mujeres no exactamente como víctimas, no perpetúa su poder usando una iconografía que simbolice el espacio doméstico, no las está encerrando tampoco en los esquemas que la lucha masculina les tiene destinados: el espacio de lo doméstico, de la reproducción, las queridas madres de la nación. Y es que, nos dice Rose Weitz: “A lo largo de la historia, las ideas acerca del cuerpo de las mujeres han jugado un rol dramático, ya sea en cambiar o en reforzar las relaciones de poder entre hombres y mujeres. Por tanto, estas ideas son herramientas políticas en una lucha política en proceso”²³⁵. Williamson participa del carácter documental de gran parte del arte sudafricano de este período, que pretendía funcionar como una especie de terapia de choque contra la enajenación social. Pero la artista pretende no tanto “testificar” en contra del orden social, como “actuar” desde dentro del sistema proveyéndolo de otras identidades, poniéndolo frente a su propia imagen. “Si el nacionalismo no está profundamente informado y transformado por un análisis de género, la nación estado

²³³ McClintock, Anne. *Ob. Cit.*, p.112. La autora en su texto nos da muchísimos más detalles sobre el funcionamiento de la ANC (African National Congress) en este sentido. “Mientras que la ANC tenía un lenguaje inclusivista para hablar de la unidad nacional, al mismo tiempo, fue excluyente, machista y jerárquico. Las mujeres solo podían unirse como “miembros auxiliares”, pero les fue negada toda representación política formal, así como su poder para votar.” (...) “Después de la Segunda Guerra Mundial, el ANC adoptó una nueva constitución, en reconocimiento de la necesidad de expandir el movimiento y organizar una base masiva. Ante la insistencia de las mujeres, el ANC les garantizó la total membrecía y el derecho al voto en 1943, pero les tomó conceder esto 31 años, aunque la emancipación de la mujer todavía seguía figurando como la sirvienta de la revolución nacional.”, *Ibidem*, p. 115.

²³⁴ *Ibidem*, p.116.

²³⁵ Weitz, Rose. *Ob. Cit.*, p.3.

permanecerá como un depósito de las esperanzas masculinas, de las aspiraciones masculinas y de los privilegios masculinos”²³⁶.

Los trabajos de Penny Siopis y Sue Williamson se levantan como estandartes cuestionadores de los artilugios y tensiones de un contexto político y cultural en medio del cual las artistas producen. Esto ha provocado que se reconozca en ellas a esas creadoras que han sabido tocar hondo las atrocidades que generó un sistema como el apartheid. Las protagonistas de sus obras, desde perspectivas poco usuales y amplificando sus dilemas individuales, interrogan a una sociedad que genera escabrosos conflictos y trazan desde sus espacios simbólicos difíciles respuestas. Esas preguntas y sus inquietantes respuestas no solo han quedado en el pasado, los alcances de las creaciones de Penny Siopis y Sue Williamson encuentran en las formulaciones de la nación postapartheid un espacio de resonancia que es configurado por los relatos incisivos de otros creadores que hurgan en las continuidades de los mecanismos de violencia –incluso epistémica- de la impronta colonial en las coordenadas espacio-temporales de una desbordada nación postcolonial sudafricana.

Reflexionando sobre el porvenir político de las formas en el arte contemporáneo, Nicolas Bourriaud nos incita a pensar acerca de la expansión simbólica que está aconteciendo en cuanto a formas susceptibles de encarnar proyectos políticos y a las nuevas posibilidades de materialización de los mismos. Para el autor, al arte de nuestra época no le falta un proyecto político, sino que ha cambiado los modos de expresión. “...la forma produce o modela el sentido, lo orienta, lo repercute en la vida cotidiana. (...)Es en el congelamiento de las mecánicas, en la detención de las imágenes, donde nuestra época encuentra su eficacia política”²³⁷ Entonces, a los artistas sudafricanos siempre les queda la opción – como gesto político- de potenciar y reinscribir imaginarios que se sitúen en los intersticios de los discursos y proyectos normativizadores, creando poderosas (re)presentaciones que queden incorporadas a las narraciones performativas de la nación. Ese será entonces, el eje de las indagaciones de mi próximo capítulo, donde la propuesta cinematográfica sudafricana *Sector 9* (2009) amplificará y articulará los enunciados críticos de los ejercicios visuales de los creadores que allí analizaremos.

²³⁶ McClintock, Anne. *Ob.Cit.*, p. 122.

²³⁷ Bourriaud, Nicolas. *Ob. Cit.* p. 104.

Capítulo 3: Las alegorías de lo (i) legible: relatos de la nación arco iris.

3.1- Nación y diferencia. Una mirada cinematográfica.

“Las imágenes del cine no representan una verdad sobre los hechos de la realidad, contrariamente expresan una creencia y, específicamente una creencia en este mundo”.

Gilles Deleuze

Si bien varios teóricos del cine han intentado equiparar el hacer del pintor y sus encuadres con los planos fijos, los fundidos encadenados y las largas secuencias cinematográficas, otros, sin embargo, han establecido una reacia convicción en el abismo que separa a la pintura como figuración del mundo y el cine. Desde esta perspectiva, Andrei Tarkovski, por ejemplo, aspiraba a que sus imágenes fílmicas tuvieran un valor simbólico, no mimético. De ahí su profundo rechazo a la imagen como alegoría, como ilustración de un concepto o como medio para transmitir una ideología. “Quiero hacer películas que no sean el vehículo de un discurso propagandístico e inflado, sino que den ocasión a una experiencia profundamente íntima”²³⁸. Por ello, se opone a tomar los planos cinematográficos como cuadros pictóricos: “piénsese en la fácil convención que equipara un plano con una pintura: es así como se hacen los prejuicios”²³⁹. Fiel a sus directrices, en sus propias incursiones cinematográficas la imagen dejaba de ser representación para ser presencia, pero creemos que los presupuestos filosóficos de Tarkovski sobre la obra pictórica todavía estaban muy atados a los criterios de artísticidad de una estética enfática²⁴⁰, como atestiguan sus palabras:

*Uno debe tratar de neutralizar el color, de modificar su impacto en el público. Si el color se convierte en el elemento dramático predominante en una toma, esto significa que el director y el fotógrafo están utilizando los mismos métodos que un pintor para conmover al público*²⁴¹.

Desde esa coyuntura temporal en la cual Tarkovski producía sus definiciones, hasta la actualidad, tanto el cine como el quehacer pictórico, han encontrado otros recursos expresivos para trazar vectores de sentido, puentes de comunicación entre ellos y asideros interpretativos en

²³⁸ Tarkovski, Andrei. *Esculpir el tiempo*. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos-UNAM, México D.F, 2005, p. 202.

²³⁹ *Ibidem*, p. 77.

²⁴⁰ Esta denominación la establece Theodor W. Adorno en sus escritos sobre estética. Ver Adorno, Theodor W. *Teoría estética*. Ediciones Akal, Madrid, 2004.

²⁴¹ Tarkovski, Andrei. *Ob. Cit.*, pp.153-154.

consonancia con las inflexiones de los nuevos derroteros y concepciones contemporáneas sobre el problema de la imagen. Así, la cultura visual, se sitúa como el emplazamiento metodológico fundamental donde acontecen cambios culturales e históricos en las nuevas formas de intersección de lo visual “que no podrían desligarse de las luchas que tienen lugar en la política cultural y la cultura política (...) las cuestiones de agencia y de poder son cruciales para el funcionamiento de las imágenes”²⁴². En este sentido, “los desarrollos más recientes en la historia del arte, la teoría del cine y lo que podríamos llamar como “estudios culturales” hacen que la idea de un alfabetismo puramente verbal parezca cada vez más problemática”²⁴³. En el epicentro de esas trayectorias de los regímenes discursivos de lo visual, la imagen cinematográfica se ha ubicado como un locus privilegiado de reflexión profunda, de meditación sistemática y perturbadora sobre y desde el propio dispositivo cinematográfico. Este devenir nos permite entonces hacer converger en el seno de este capítulo las exploraciones analíticas de la película sudafricana *Sector 9* (2009) con las narraciones críticas sobre la nación postapartheid que se producen en las obras de las creadoras que aquí revisaremos.

De este modo, en el vasto campo de proyectos cinematográficos recientes, encontramos numerosos ejemplos de propuestas fílmicas que perturban la lógica de producción de verdad en la cual se inscribe la estructura de poder estatal al invocar para sus múltiples estratagemas alegóricas una pluralidad de registros históricos que resemantizan pedagógicamente, proyectando una imagen, y también un imaginario, orgánico e idealizado del estado-nación. En esta perspectiva, la película *Sector 9* (2009) del realizador sudafricano Neill Blomkamp, deviene en un suplemento crítico que irrumpe en los archivos del “ser nacional” eclosionando los ordenamientos históricos que las instancias de autoridad producen como significativos. Su gesto desestabilizador permite la activación de prácticas y su ventilación-disposición pública para habitar otros sentidos y otras experiencias performativas de la diferencia y de la pertenencia a los relatos del estado-nación. Desde estas coordenadas la noción de archivo abierto²⁴⁴ permite operar con un concepto activo de memoria, que albergue, y al mismo tiempo, desborde discontinuidades e intermitencias, fragmentos e iteraciones. Los olvidos, las ausencias y las censuras emergerán

²⁴² Mitchell, W.J.T. *Teoría de la imagen, Ob. Cit.*, p. 11.

²⁴³ *Ibidem*, p. 13.

²⁴⁴ Ver el desarrollo de este concepto en Derrida, Jacques. *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Editorial Trotta, Madrid, 1997.

acá desde los pliegues e intersticios de su condición sobreimpuesta de memorias diferidas en un intento de reconstrucción crítica por parte de los presupuestos creativos de este filme.

La trama narrativa de la película comienza a tomar fuerza con la elocuente imagen –en un primer plano- de una nave espacial inundada de alienígenas que desde 1982 se había detenido sobre el cielo de la ciudad de Johannesburgo, alterando la fisonomía arquitectónica, económica y social –en su sentido más amplio- de los habitantes de la urbe.



Imagen 18. Fotograma de la película *Sector 9* (2009) de Neill Blomkamp

En aquel entonces, gracias a la presión de organizaciones humanitarias internacionales (“el mundo entero tenía los ojos puestos en Johannesburgo, así que teníamos que hacer lo correcto”, diría una académica entrevistada en los primeros minutos del filme), se les había permitido a los alienígenas abandonar la nave y ocupar temporalmente un pedazo de territorio, que, cercado y militarizado, se había convertido en un barrio pobre y marginal. Parecía que los “langostinos” – como comenzaban a llamarles de manera despectiva- habían convertido el tráfico de armas, el crimen, los asaltos, la violencia y la ilegalidad en sus mecanismos de sobrevivencia. Esto obligó a la intervención constante de tropas policiales que mediante redadas intentaban controlar los negocios turbios que allí acontecían, así como al desarrollo de toda una señalética que prohibiera

explícitamente la presencia de estos “no humanos” en los espacios públicos fuera de los márgenes del distrito autorizado por el gobierno.



Imagen 19. Fotograma de la película *Sector 9* (2009) de Neill Blomkamp

Después de veinte años, la presencia incómoda de estos “langostinos” se había vuelto insostenible. “Gastan mucho dinero en mantenerlos aquí, pudiendo gastar en otras cosas...pero al menos los mantienen alejados de nosotros”, asevera una habitante de *Tembisa*²⁴⁵ entrevistada por el realizador; sin embargo, los disturbios y los enfrentamientos entre los pobladores del *township*²⁴⁶ y los extraterrestres aumentaban. “Se tienen que ir, no sé a dónde, pero se tienen que

²⁴⁵ Tembisa es el nombre de un *township*, el segundo más importante después de Soweto, fundado en las afueras de Johannesburgo en 1957, cuando el partido afrikáner *National Party* en el poder desde 1948, implementa el desalojo de los sudafricanos clasificados como negros y *coloureds* hacia las zonas segregadas de las ciudades. Tembisa, un término de origen Zulú, que etimológicamente significa promesa o esperanza, es usada dentro del filme, como una referencia precisa cargada de sentidos.

²⁴⁶ El investigador Alejandro Castillejo discute la manera en que el silencio, y la gramática del silencio, en tanto una forma de tratar con lo traumático, es determinado por las condiciones históricas en las que está inmerso, ofrece una traducción del término *township*, que me parece relevante para el contexto de significaciones de nuestro análisis: “Localidad segregada” es mi traducción del término “Black Township”, la forma geopolítica como hoy día se le llama a las zonas donde los “negros” fueron relocalizados durante la década del sesenta y setenta a raíz de la implementación del sistema apartheid. Son áreas de control habitacional y especialización de lo que los administradores, de origen holandés y asociados al partido nacionalista, concebían como lo otro”, en Castillejo, Alejandro. *Ob. Cit.*, p. 16.

ir”; “un virus, un virus selectivo que suelten cerca de ellos”; “si fueran de otro país lo entenderíamos, pero ni siquiera son de este planeta”; son estos algunos de los reclamos de los miembros de diferentes razas de la comunidad, que exigían el desplazamiento de los “langostinos” y, además, una mayor vigilancia. El gobierno, que supuestamente en un principio se había concentrado en respetar y proteger los derechos de los alienígenas, tendría ahora que contratar los servicios de una corporación militar privada *Multi National United* (MNU) para organizar el traslado inminente de los alienígenas hacia campos de refugiados, en alguna zona alejada del espacio ciudadano, exactamente a 200 kilómetros de Johannesburgo. La negativa de los “langostinos” de abandonar el territorio en el que estaban asentados desató un violento enfrentamiento con las fuerzas militares. El desalojo del cual estaban siendo objeto escondía, en realidad, un doble propósito: alejarlos de las zonas habitadas para controlarlos mejor y, de paso, “calmar” las ansiedades e inquietudes de la población que no quería contaminarse con estos sujetos de una “especie otra”, una plaga que la “eficiencia” del gobierno y sus instituciones sabría eliminar; así como usurpar y dominar el armamento que poseían los alienígenas con el pretexto de evitar posibles insubordinaciones. El guión dentro del guión, o sea, el orden y la limpieza previstos por la *Multi National United* (MNU) en la operación de evacuación de los *aliens*, testimoniado además por la precisión de una cámara en mano (recurso expresivo dentro del filme), resultó enturbiado, sobrescrito, fijado en los regímenes del absurdo y de la “ficción” cuando el responsable de la operación –hombre, blanco, honesto, trabajador, hijo y esposo intachable - se infecta con un arma extraterrestre, que hace que paulatinamente él mismo se vaya transformando en uno de ellos, con todas las condiciones de rechazo, violencia y discriminación que esto supone.

Las alusiones a la propia historia de Sudáfrica resultan más que obvias; el juego con las temporalidades: el pasado, el presente y el futuro de los acontecimientos de la nación; las configuraciones de espacios, territorios, fronteras, bordes, límites; así como las marcas de pertenencia o, permítaseme un neologismo, *(des)pertenencia* –pienso en raza, etnia, comunidad, país, nación, ciudadanía-, pero también en conceptos como otredad, diferencia, extranjería, marginalización, criminalización, desempoderamiento, forman parte de las estructuras reflexivas y desestabilizadoras que moviliza un filme como *Sector 9* (2009). La ironía y la paradoja, como

figuras articuladoras y productoras de sentidos, se erigen acá en estrategias simbólicas que anudan y (re)anudan las variables de una línea de permisibilidad política que toma al espacio textual y genérico del cine – ficción, hiperrealidad, imaginación, ciencia ficción, documental- para volver a explorar (en un momento sensible para la amalgama de la nación, esto quiere decir, políticamente incorrecto para recordar los olvidos o para ejercer una arqueología de la memoria) la expulsión, el desalojo del abyecto, del diferente, del explícitamente construido como peligroso; en irónica complicidad y en “consenso” absoluto además, con aquel que en los intersticios y en los desbordamientos de esta incursión fílmica, sigue ocupando el rol del otro, de ese langostino desterritorializado, siempre incómodo en los márgenes asignados; obsérvese en este “perverso” gesto del realizador, un guiño paradójico e interrogador, cargado de significaciones políticas.

No es difícil, diría Jean-Philippe Tessé a propósito de la película, “deducir una alegoría del presente y del futuro, de los grandes miedos ligados a los desplazamientos de población, de los conflictos étnicos de África del Sur, ya que los extraterrestres representarían a la masa abandonada de los habitantes de sus ciudades a merced de los “bandidos” nigerianos. Tartamudeo del apartheid y anticipación pesimista: en cuestión de metáforas, no hay que ir más allá”,²⁴⁷.

Es entonces, desde estos quiasmas productivos sobre los cuales se edifica la propuesta cinematográfica de *Sector 9* (2009) de Neill Blomkamp, que me interesa abordar en este capítulo **las presentaciones**²⁴⁸ de las fisuras y las tensiones político-sociales de la nación postcolonial sudafricana que algunos artistas contemporáneos del campo visual del país convierten en ejercicio analítico; en un tropo que toma cuerpo en la materialización y (des) materialización, al unísono, de la poderosa imagen de un país trasvestido -por el empeño del ejercicio político- en una nación arcoíris; atravesada y constituida por ansiedades, por temores, por normativas, por liminiedades, que a través de rituales pedagógicos y performativos de la nación²⁴⁹ interpelan los imaginarios producidos y reproducidos sobre las relaciones sociales que se entretejen en el

²⁴⁷ Tessé, Jean-Philippe, “Alien Nation. *District 9*, de Neill Blomkamp”, *Cahiers du Cinema España*, núm. 26, 2009, p. 36.

²⁴⁸ Acá me remito a la discusión sostenida en el primer capítulo de la investigación sobre la categoría de representación.

²⁴⁹ Aquí establezco también un correlato explícito con lo que plantea Homi Bhabha a propósito de las prácticas pedagógicas y performativas de la nación y que ya he desarrollado en el primer capítulo. Ver Bhabha, Homi. “Diseminación. El tiempo, el relato y los márgenes de la nación moderna”, en *El lugar de la cultura*, Editorial Manantial, Buenos Aires, 2002, pp. 175-210.

contexto postapartheid en torno a la raza, la pertenencia y la diferencia –dispositivos corrosivos de todo significado unívoco de la nación-.

Al yuxtaponer acá en los marcos de este capítulo, las herramientas del análisis cinematográfico a los ejercicios artísticos provenientes del campo de las artes visuales, no hago más que suscribirme a algunos de los preceptos interdisciplinares más relevantes de los estudios visuales; aquellos que problematizan las fronteras que separan radicalmente los campos de investigación, para densificar un objeto de estudio a partir de la articulación de debates y problemas teóricos de medios afines. “El hecho de que algunos estudiosos pretendan abrir el “dominio de las imágenes” –nos recuerda W. J. T. Mitchell- no supone una absolución inmediata de las diferencias entre ambos medios. Se podría argüir que esas fronteras se hacen únicamente claras cuando se mira a ambos lados del siempre movedizo límite y se señalan las diferentes transacciones y traslaciones realizadas entre ellos”²⁵⁰.

Por tanto, si coincidimos con Gilles Deleuze en que los autores de cine deberían ser asumidos como pensadores que reflexionan –que piensan diría Deleuze- con imágenes-movimiento y con imágenes-tiempo, en lugar de conceptos²⁵¹, tendríamos que suponer también, como espectadores avisados del devenir del proceso cinematográfico, que los modos en que miramos y escrutamos un filme para encontrar allí las conexiones legibles con lo “real”, con la “verdad” histórica manifiesta, se han emancipado de los presupuestos que los ataban unívocamente a la ya muy erosionada fórmula de representación-reflejo-mimesis. Esta conmoción de relaciones, pulsiones y reflexiones, en términos deleuzianos, implica una reelaboración crítica de las interrogaciones desde las cuales configuramos los mapas de sentido y la trasmutación de los actos de lectura en gestos de hipótesis, en hechos propositivos, en incursiones y ejercicios relacionales que habitan las múltiples dimensiones, articulaciones y posibilidades analíticas de las estrategias de sutura²⁵².

²⁵⁰ Mitchell, W. J. T., “Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual”, en Revista de *Estudios Visuales. Crítica de la Cultura Visual y el Arte Contemporáneo*, No.1, Noviembre 2003, p. 30. Polemizando incluso con la propia noción de interdisciplinariedad de los estudios visuales, al nombrarla como “cómoda y automática”, Mitchell traza argumentos metodológicos que resultan atendibles para pensar críticamente estos cruces: “...se trata de una interdisciplinariedad que es un poco aventurada y transgresora, pero que en último término solo sirve para desviar la ansiedad. No posee la “turbulencia”, la “incoherencia”, el “caos” o la “fascinación” de lo que le interesa: la indisciplina, el momento “anarquista” de la “fractura o ruptura”, cuando una forma de hacer las cosas lleva a cabo compulsivamente la revelación de su propia inadecuación”, en Mitchell, W. J. T., “What do Pictures “Really” want?”, en Revista *October*, Vol. 77, (Summer, 1996), p. 74.

²⁵¹ Deleuze, Gilles *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 12.

²⁵² Robert Stam amplifica estas potencialidades cuando plantea: “Las posiciones del espectador son multiformes, presentan fisuras, esquizofrenias, se desarrollan de manera desigual, son discontinuas en lo cultural, en lo discursivo y en lo político, y forman parte de un territorio cambiante de diferencias y contradicciones que se ramifican. (...) Si

Desde estos parámetros, el cine no ha abandonado nunca, como nos lo recuerda Nicole Brenez –parafraseando a su vez el texto *The Art of the Moving Pictures* escrito en 1915 por Vachel Lindsay-, su capacidad de inventar nuevas modalidades de lo visible, su consustancial impronta en la reformulación del mundo; de ahí que para Lindsay -desde fecha tan temprana-, el cine no podría ser pensado como un simple reflejo, como la repetición de algo que ya existía, sino como la emergencia de una actividad visionaria crítica, donde la imagen no es un fantasma plástico sino un principio dinámico, dotado de potencias que requieren ser desplegadas y reflexionadas. Asimismo, la película, añadiría Lindsay al no imitar un referente, deja surgir lo real y puede eventualmente dar el mundo²⁵³.

Los despliegues cinematográficos de ese *dar el mundo*, siempre ambiguos y polisémicos, han encontrado en las marcas de autor y sus recursos expresivos –que implican también la erosión de pautas normativas, el juego con un densa trama intertextual y la amalgama multiforme del binomio continente- contenido-, en los imperativos contextuales y sus desbordamientos, en la espectadorialidad del receptor y los jirones de sentido, en las convenciones genéricas y sus fisuras, la gramática discursiva para complejizar aquello que enunciaba el polémico Siegfried Kracauer cuando presuponía que las películas representaban alegóricamente no la historia literal sino las obsesiones profundas, turbias e inconscientes del deseo y la paranoia nacional²⁵⁴. Esto, en su trasiego con una incómoda elaboración del concepto de realismo tras la revisión de los archivos cinematográficos de su Alemania natal para profundizar en el análisis de la historicidad de la forma como transposición de situaciones sociales.

¿Cómo trastoca entonces este despliegue disruptivo de Sector 9 (2009) –al que volveremos hacia el final del presente capítulo- y las propuestas visuales que aquí analizaremos los procesos de “naturalización” de la nación arcoíris en Sudáfrica postcolonial? ¿Cómo dan cuenta de “los efectos producidos por esa tensión en los esfuerzos por narrar la nación”²⁵⁵? ¿Qué dimensiones

la espectadorialidad está estructurada y determinada en un nivel, en otro nivel es abierta y polimorfa. La experiencia cinematográfica tiene una cara lúdica, aventurera y también un rostro imperioso; configura un yo plural “mutante”, que ocupa un espectro de posiciones del sujeto. Nos vemos “doblados” por el dispositivo cinematográfico, tanto en la sala de proyección como con la cámara/proyector y con la acción de la pantalla. Y nos vemos también dispersados a través de la multiplicidad de perspectivas que ofrece incluso el montaje más convencional”, en Stam, Robert. *Teorías del cine. Una introducción*, Barcelona, Paidós, 2001, p. 271.

²⁵³ Brenez, Nicole. “El viaje absoluto. Propuestas sobre el cuerpo en las teorías contemporáneas sobre cine”, *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y el audiovisual*, núm. 1, 2010.

²⁵⁴ Kracauer, Siegfried. *De Caligari a Hitler*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 99.

²⁵⁵ Ver Chaterjee, Partha. *Ob. Cit.*, p. 63.

políticas e históricas se ponen en juego en estas tropologizaciones de la Sudáfrica postapartheid? ¿Qué nos pueden decir acerca de las significaciones de la diferencia y de las torturadas políticas de pertenencia en el interior de las configuraciones del estado-nación sudafricano? ¿Qué recursos artísticos se movilizan aquí para orquestar estos gestos reflexivos?

3.2- Tensiones de la nación. Inscripciones del pasado en las narrativas del presente

“Sudáfrica no tiene una frontera integrada, si tiene alguna, es aquella trazada por el colonialismo. En nuestros bordes, las condiciones materiales y simbólicas para el intercambio abierto entre blancos y negros está todavía ausente”

Colin Richards

A mí llegada a Sudáfrica en septiembre del 2006²⁵⁶ todavía era posible encontrar las marcas de las celebraciones que en el 2004 coparon todos los medios y espacios posibles rindiendo tributo y revisando los logros de un proceso de diez años que debía estar inexorablemente destinado a acabar con las inequidades y las atrocidades de un sistema como el apartheid. La exposición de artes visuales *Una Década de Democracia*, organizada por la Galería Nacional Sudafricana²⁵⁷ con obras de su colección permanente –y que todavía estaba siendo exhibida durante mi estancia en el país- era también parte de esas recapitulaciones. A lo largo de nueve salas y representando a más de 150 artistas, un conjunto de creaciones plásticas indagaban –desde diferentes perspectivas- en los artilugios y tensiones del contexto político y cultural de la nación postapartheid. La prolijidad y densidad simbólica de las memorias críticas que emergían de la exposición, complejizaban el panorama metafórico que ofrece el discurso oficial, al proponer como la mejor herramienta para la reconciliación nacional, una nueva imagen de la nación como algo ni blanco, ni negro, sino un arcoíris de múltiples colores²⁵⁸.

En un polémico texto: “Preparing ourselves for freedom: culture and the ANC constitutional guidelines”, publicado en 1991, Albie Sachs, un connotado miembro del *African National*

²⁵⁶Para iniciar mi trabajo de tesis de doctorado, realicé una estancia de investigación durante los meses de septiembre y octubre del año 2006 en Sudáfrica. Allí recopilé materiales bibliográficos y visuales en universidades, museos y galerías principales de las ciudades de Cape Town y Johannesburgo. También realicé entrevistas a artistas, curadores y directores de instituciones culturales.

²⁵⁷La Galería Nacional Sudafricana (South Africa National Gallery) se encuentra en Ciudad del Cabo y forma parte de la red nacional de Museos Iziko.

²⁵⁸ En la introducción de esta tesis ya había referido la genealogía de esta imagen metafórica para convocar la unificación de la nación desde el discurso oficial.

Congress (ANC), propuso algunos de los lineamientos que la nueva cultura del país debería seguir en el emergente proceso democrático, entre ellos estaba el “inocente” llamado a no continuar concibiendo a la cultura como un arma de la lucha, era tiempo de celebraciones, de cantar a la libertad, era tiempo de pintar flores y colores”²⁵⁹.

Este planteamiento, viniendo de alguien que representaba a una de las organizaciones principales que protagonizaría la transición hacia una nueva Sudáfrica, resultaba desde mi punto de vista bastante peligroso, pues –desde un lugar de poder- limitaba y además, prescribía las posibilidades enunciativas y los términos simbólicos para reimaginar y (re)presentar la nación. Sin embargo, este precepto de Albie Sachs habría que situarlo dentro del contexto mayor de la postura política conciliatoria que siguió la organización para la liberación, el *African National Congress* (ANC), durante los procesos de negociación que pondrían fin al régimen del apartheid e iniciarían un camino de democratización con las primeras elecciones libres en abril de 1994²⁶⁰. En el campo de la cultura, estas estrategias de reconciliación con el pasado colonial inmediato de Sudáfrica –bajo la idea de la pacificación del país- llevaron incluso a que en un artículo de *Mayibuye* (la revista del ANC) “Cultura: el antídoto al apartheid”, se retomara el lema “Unidad en la diversidad”, un slogan que había guiado todas las acciones del controversial Festival de la República de 1981, la celebración cultural más importante del estado durante el período del apartheid²⁶¹. Estas ambigüedades y contradicciones políticas iban constituyendo las prescripciones de eso que denomino como “amnesia moral” –o en un tono más conciliador de mi parte, “amnesia simbólica”-, inscrita a su vez, en yuxtaposiciones temporales que pretendían testimoniar el tránsito hacia el futuro, un futuro donde el racismo, por ejemplo, solo emergería en su condición de vetusta reliquia, o para decirlo de otro modo, como una memoria clausurada en el pasado proscrito de las “viejas” fronteras de la nación colonial²⁶².

²⁵⁹ Sachs, Albie. “Preparing ourselves for freedom: culture and the ANC constitutional guidelines”, en *TDR*, Vol. 35, No.1, spring, 1991, p.190.

²⁶⁰ Las elecciones de 1994 marcaron el inicio del proceso democrático en el país, fueron las primeras votaciones interraciales y significaron el ascenso del ANC al poder y la toma de posesión de Nelson Mandela como el primer presidente negro de Sudáfrica.

²⁶¹ CS, “Culture: the Antidote to Apartheid”, *Mayibuye*, vol. 1, No. 3 (Lusaka: 1990), pp. 60-63. Referido por Richards, Colin. Ob. Cit., p. 352. Para información sobre los Festivales del Apartheid, ver Witz, Leslie. *Apartheid's Festival. Contesting South Africa's National Pasts*. Indiana University Press, Bloomington, 2003.

²⁶² David R. Howarth y Aletta J. Norval en el texto “Introduction: changing paradigms and the politics of transition in South Africa”, con el que ya hemos trabajado en el capítulo anterior, dicen algo interesante que pudiésemos cruzar con esto que estoy planteando: “Tomando en cuenta seriamente el carácter de construcción de los procesos de la realidad, se puede jugar con la idea de que en determinados contextos hay ciertos regímenes de verdad que hacen que ciertas cosas y ciertas declaraciones sean posibles, mientras otras se actúan. Eso no garantiza por tanto, la

En un mensaje a la nación, el 16 de diciembre de 1995, con motivo de la celebración por el Día de la Reconciliación, el entonces presidente Nelson Mandela les decía a los sudafricanos:

Nosotros, el pueblo de Sudáfrica, hemos realizado una ruptura decisiva e irreversible con el pasado. Nos hemos comprometido, en la vida real, con la fidelidad a la justicia, a la no racialidad y a la democracia; nuestro grito es por una nación pacífica y armónica de iguales. El arcoíris tiene que ser el símbolo de nuestra nación. Estamos convirtiendo la variedad de nuestras lenguas y culturas –alguna vez usada para dividirnos– en fuente de fortaleza y riqueza. Pero sabemos que curar las heridas del pasado y liberarnos a nosotros mismos de su peso, puede ser una larga y demandante tarea. Este Día de la Reconciliación celebra el progreso que hemos hecho; reafirma nuestro compromiso y dimensiona los retos²⁶³.

Creo que estas directrices constituyen el andamiaje pedagógico que se estructura desde el Estado para conformar los sentidos de la nación, seleccionando y combinando referencias emblemáticas que brindan hasta la actualidad una unidad y una coherencia imaginarias. “Las podemos denominar así por el carácter construido de esos textos e imágenes, y porque informan tanto de algunos hechos altamente significativos como del modelo ideal de nación de quienes los elaboran”²⁶⁴. La necesidad de unidad y reconciliación proclamada en la imagen del arcoíris implica la conversión de la nación y el relato de la historia como destino sublime. En esas coordenadas, la articulación pública de la memoria ha venido a ocupar una posición privilegiada dentro de los esfuerzos del discurso político para enfrentar y proveer de significados al pasado traumático de la nación sudafricana²⁶⁵. De ahí que los lugares públicos de la memoria en Sudáfrica postapartheid hayan proliferado notablemente, produciendo y perpetuando narrativas que se erigen como la contra memoria de las edificaciones de sentido que fueron elaboradas durante el período colonial y el apartheid, en una cíclica batalla de representaciones

postura de que todo se vale o todo es posible. Como Michel Foucault ha argumentado con fuerza, lo que está en juego aquí, son las condiciones de lo verdadero y lo falso, y la manera en que los regímenes discursivos delinean lo que cuenta como verdad o falsedad”, en, *Ob. Cit.*, p. 4.

²⁶³ Mandela, Nelson. “Reconciliation Day”, en *Nelson Mandela. From Freedom to the Future. Tributes and Speeches*. Jonathan Ball Publishers, Johannesburg & Cape Town, Sudáfrica, 2003, p. 137.

²⁶⁴ García Canclini, Néstor. “El patrimonio cultural de México y la construcción imaginaria de lo nacional”, en Florescano, Enrique. *El patrimonio nacional de México* (Tomo 1). CONACULTA y Fondo de Cultura Económica, México, 1997, p. 63.

²⁶⁵ Sobre los usos del pasado en la configuración de los sitios de memoria pública en Sudáfrica ver el extraordinario aporte del historiador Rufer, Mario. *La nación en escenas. Memoria pública y usos del pasado en contextos postcoloniales*, El Colegio de México, México D.F, 2010.

simbólicas²⁶⁶. Pero, al mismo tiempo, creo que estas narrativas contemporáneas, a través de cuidadosas y elocuentes dramaturgias, tienen acá la función de suturar las heridas del presente, diluyendo en el horizonte de la reconciliación los conflictos raciales, la pobreza y las desigualdades que siguen minando al país. Así, las puestas en escena del relato histórico – filtradas a través de lo que resulta políticamente correcto- abren un abismo entre estos sitios de la memoria pública y el archivo, entre las representaciones de las narrativas históricas y sus posibilidades interpretativas. “Mientras los museos han proliferado en la “nueva” Sudáfrica, nos diría Okwui Enwezor, el archivo ha caído en un mutismo, reprimido en la memoria e inmovilizado en el museo”²⁶⁷.

En esa misma tesitura, pero desde el campo de la economía política, Heins Marais advierte que la mayoría de los relatos de la transición en Sudáfrica han tratado de obnubilar los procesos posteriores a 1990:

...concentrándose en las minucias de los acontecimientos políticos y las personalidades que los dirigieron. Son investigaciones valiosas que, en el mejor de los casos, esbozan una especie de descripción psicopolítica de la transición. Sin embargo, al hacerlo corren el riesgo de personalizar excesivamente la historia y ocultar las dinámicas, estructurales y de otra naturaleza, que conforman la transición sudafricana. Algunas de ellas son visibles a simple vista, muchas otras sólo aparecen a la mirada inquisitiva, ante la cual Sudáfrica emerge como una fascinante pero peligrosa mezcla de lo “viejo” y lo “nuevo”²⁶⁸.

²⁶⁶ Al respecto Okwui Enwezor plantea: “...Al trasplantar los diseños de espacios europeos, las tradiciones constructivas, así como los monumentos erigidos a lo largo de todo el país para celebrar e inculcar la cultura europea, el poder colonial y el apartheid sistemáticamente trabajaron para borrar la presencia de los grupos autóctonos que conformaban la Sudáfrica pre-colonial y reemplazarlos con otros arquetipos y representaciones de civilidad”, en “The enigma of the rainbow nation. Contemporary South African art at the crossroads of History”, en Catálogo de la exposición *Personal Affects. Power and Poetics in Contemporary South African Art*. Museum for African Art, New York, 2005, p. 25-26.

²⁶⁷ En este punto Okwui Enwezor también argumenta: “Hay mucho más que una conexión semántica entre el museo y el archivo. Mientras cada uno resulta denotado como anfitrión (el sistema de consignación) y como casa (el sistema de domiciliación) de objetos, documentos y materiales de importancia histórica, son sus funciones interpretativas las que requieren una atención sostenida en Sudáfrica”. *Ibidem*, p. 26.

²⁶⁸ El autor plantea además que con la llegada al poder del Congreso Nacional Africano tras las elecciones de 1994, “parecía haberse abierto un camino favorable y progresista. Al recorrerlo sería posible corregir la devastación provocada por el apartheid (...) comparto acá estas esperanzas, pero desafortunadamente, la probabilidad de que se conviertan en realidad ya no es la misma. Esta aprensión no surge del pesimismo sino de un análisis de la economía política de la transición sudafricana, una indagación que hurga en las muchas e inexorables tendencias y continuidades históricas que, lejos de haber sido eliminadas por el “milagro” de 1994, persisten”, en Marais, Heins. “Introducción”, *Sudáfrica. Límites al cambio. La economía política de la transformación*, siglo veintiuno editores, México D.F., 2002, pp. 15-16.

En realidad, si revisamos minuciosamente la exposición *Una Década de Democracia* y muchas otras muestras plásticas y publicaciones más recientes sobre la producción artística que se está suscitando en Sudáfrica, es fácil darse cuenta que la mayoría de los creadores hicieron caso omiso de los preceptos defendidos por el ensayo de Albie Sachs; y no porque quisieran simplemente desconocerlo u obviarlo –y acá sostengo un punto de argumentación central para este capítulo- sino porque las ambivalencias y las fantasías de los múltiples proyectos de nación en disputa que han caracterizado a la historia toda de Sudáfrica, siguen trasluciéndose como ecos y espectros del presente, como centinelas que emergen en las poderosas texturas de la imagen de una nación postcolonial, cuyas sombras coloniales ansían “las noticias de que el experimento fue un fracaso: los nativos no están simplemente preparados para hacerse cargo de un estado que funcione bien”²⁶⁹; por tanto, las herramientas de análisis que habría que convocar para pensar y producir la transición de esa nación pos-apartheid tendrían que operar bajo el signo de la complejidad histórica y la particular “naturaleza” racial de la geopolítica del territorio.

Al situar aquí el énfasis en las perspectivas críticas de prácticas visuales que buscan (re) narrar las persistentes fragilidades de un período difícil para el país, no pretendo (tampoco los artistas que acá trabajo) demonizar los aciertos de una transición que, también es justo decirlo, ha visto el ascenso y el empoderamiento de un porcentaje de la población negra que hasta este momento no había podido aportar ni una sola de las frases del guión que edifica a la nación sudafricana o a las múltiples naciones en connivencia, diagramadas por la simbología y por el peso –ya lo sabemos- de esa línea de color. “El arribo de la democracia –en palabras de la creadora Sue Williamson- fue literalmente un renacimiento para Sudáfrica. Lograr la igualdad ante la ley, finalmente otorgar el voto a cada ciudadano, fue algo que cambió radicalmente el rostro del país. Sobre las cabezas de los sudafricanos que esperábamos en las largas filas para votar en 1994, pendía un aura casi visible de alivio y anticipación”²⁷⁰. Lo que busco entonces es rescatar, dentro de las fronteras que también levanta el proyecto de la nación arcoíris, las miradas disidentes que desde su adscripción absoluta al proceso de cambio en Sudáfrica, erigen presentaciones visuales que discuten las continuidades del pasado y las marcadas topografías de

²⁶⁹ Enwezor, Okwui. “Reframing the black subject: ideology and fantasy in contemporary South African representation”, en *Ob. Cit.*, p. 377.

²⁷⁰ Williamson, Sue. “Art and life in South Africa. 1968 to 2000”, en Williamson, Sue. *South African Art Now*, Collins Design, New York, 2009, p. 27.

la diferencia en los propios actos de emborronamiento u opacidad de los desencuentros y fisuras del pasado en las estrategias del discurso oficial de la nueva nación sudafricana.

Olu Oguibe ha señalado que “la introducción de la digitalización en nuestra época ha higienizado el borrado y lo ha transformado en un acto carente de suciedad (*messless*) y el objeto del acto de obliteración desaparece ahora junto con la evidencia de su propia incisión, haciendo del borrado un acto sin huella”²⁷¹. Me apropio entonces de estas palabras de Oguibe para resaltar el gesto disruptivo de los creadores que aquí analizo; pienso que las dramaturgias de sus trazados artísticos son de clave contraria a ese proceso de higienización que describe Oguibe, más bien, lo que pretenden es que no desaparezca en la gramática del enunciado oficial (de higienización) de la nación, en un momento de reconciliación, reconstrucción y unificación, el sujeto de la obliteración e, igualmente importante, que no se borren las huellas de las operaciones históricas de esos actos de obliteración.

Con ese empeño, las prácticas visuales se colocan en las articulaciones discursivas de la problemática de la política y lo político²⁷² en el campo artístico; y lo hacen subscribiendo una dimensión de la política²⁷³ como desacuerdo, como disenso, como diferencia, esto, a su vez, les permite situar al ejercicio artístico y a los criterios estéticos que los definen habitando las tensiones de lo político; lo político como el lugar desde el que se posibilita la disputa, se imaginan fisuras y se producen jirones a los regímenes de enunciación del poder; así el arte se instituye en la continuación de la crítica política, pero por otros medios. En palabras de Mitchell, “la cultura visual tendría que ser la construcción visual de lo social, no únicamente la construcción social de la visión: la tarea política de la cultura visual es la crítica”²⁷⁴. Esos modos de acontecer de las propias prácticas visuales contemporáneas (y por acontecer me refiero a los modos de estructurarse, de reflexionar, de discutir, de aparecer) están ligados a la política como presencias formales de cuerpos singulares en un espacio y un tiempo específicos. Para Ranciére:

²⁷¹ Oguibe, Olu. “Art, identities, boundaries”, en *Nka. Journal of Contemporary African Art*, Fall/Winter, 1995, p. 26.

²⁷² Para el desarrollo de este tema ver Marchart, Oliver. “La política y lo político: genealogía de una diferencia conceptual”, en *El pensamiento político posfundacional. La diferencia política en Nancy, Lefort, Badiou y Laclau*. Editorial Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2009, pp. 55-86.

²⁷³ En este sentido, Jacques Ranciére plantea algo que me interesa rescatar aquí: “Hay política cuando el orden natural de los reyes pastores, de los señores de la guerra o de los poseedores es interrumpido por una libertad que viene a actualizar la igualdad última sobre la que descansa todo orden social”, en Ranciére, Jacques, *El Desacuerdo*, Editorial Nueva Visión, Buenos Aires, p. 31.

²⁷⁴ Mitchell, W.J.T., *Ob. Cit.*, p. 26. En ese punto, justamente Mitchell plantea que “gran parte del trabajo interesante en cultura visual ha partido de investigaciones motivadas políticamente, especialmente respecto a la construcción de la diferencia racial y sexual en el campo de la mirada”. *Ibidem*.

El arte no es político en primer lugar por los mensajes y los sentimientos que transmite sobre el orden del mundo. No es político tampoco por la forma en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la distancia misma que guarda con relación a estas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que establece, por la manera en que divide este tiempo y puebla ese espacio. (...) lo propio del arte consiste en practicar una distribución nueva del espacio material y simbólico, una incertidumbre con relación a las formas ordinarias de la experiencia sensible. Y por ahí es por donde el arte tiene que ver con la política²⁷⁵

Por tanto, más que regodearse en formas de creación reductivas, el arte contemporáneo de Sudáfrica continuó su relación con la política, interrogando de una manera crítica a los ejercicios de construcción de la nación que toman como eje el concepto de la nación arcoíris y que obvian las profundas implicaciones y los pliegues de sentido que esto tiene en el entramado social, político y cultural del país. Para el curador italiano Lorenzo Fusi, la escena del arte sudafricano no se ha dejado anestesiar ni por las interpretaciones demagógicas o facilistas del pasado, ni por el excesivo optimismo del presente y del futuro. “Los artistas sudafricanos están todavía haciendo lo que los artistas debieran siempre hacer: dudar, levantar preguntas, desarrollar un “tercer ojo”; comprometidos y dedicados con aquellas cuestiones que exceden lo formal y desde ahí se preguntan: quién yo soy, qué puedo hacer en el aquí y el ahora y qué está pasando a mi alrededor”²⁷⁶.

La exposición *Una Década de Democracia*, se sumó a los festejos que en el 2004 consumaron los rituales discursivos y los proyectos normativizadores de la nación, pero lo hizo, poniendo en evidencia poderosas imágenes de los creadores sudafricanos que quedaban incorporadas necesariamente a las narraciones performativas de la nación.

La verdadera democracia –diría Rancière- es la invención de ese sujeto imprevisible que hoy día ocupa la calle, ese movimiento que no nace de otra cosa que de la participación misma. La garantía de la permanencia democrática no pasa por ocupar todos los tiempos muertos y los espacios vacíos por medio de formas de participación o contrapoder; pasa por la renovación de los actores y de la forma de actuar, por la posibilidad, siempre abierta de una emergencia de ese sujeto que eclipsa²⁷⁷.

²⁷⁵ Rancière, Jacques. “Políticas estéticas”, en *Sobre políticas estéticas*, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 2005, pp. 17-18.

²⁷⁶ Fusi, Lorenzo. “ZA Young Art from South Africa”, en Revista *artthrob*, Issue No. 127, March, 2008.

²⁷⁷ Rancière, Jacques. “Los usos de la democracia”, en *En los bordes de lo político*, Ediciones La Cebra, Buenos Aires, 2007, pp. 9-10.

Los artistas que allí estaban exponiendo –mediante la apelación a una gran variedad de soportes y recursos tropológicos, lidiaban con las diferentes estrategias –visibles o no- sobre las cuales la nación postcolonial ha estado reificando sus cimientos, dejándonos ver en sus propuestas creativas las múltiples posibilidades de experimentar, interrogar, imaginar y narrar la nación. Así, esta exposición ofreció la oportunidad de dialogar de cerca con obras que persisten en sostener una mirada aguda que hurga en las fragilidades de la nación postapartheid, porque es obvio que el fin del apartheid no ha significado la desaparición de condiciones socioeconómicas inestables para la gran mayoría negra, ni el final de las muchas circunstancias de marginación y violencia.

Estos indicios de inconformidad e incertidumbre no fueron sólo perceptibles en las visitas reiteradas a la exposición *Una Década de Democracia* o en las afanosas lecturas de varios de los periódicos del país, también resultaron sumamente reveladoras mis conversaciones con algunos de los artistas sudafricanos. Un importante creador y exprisionero político de Robben Island²⁷⁸, Lionel Davis²⁷⁹, quien trabaja además en la actualidad como guía del museo de esa antigua prisión, me ofreció también en una entrevista muchas claves para decodificar y entender, con todos los matices que alcanzan en las prácticas cotidianas, lo que se repetía una y otra vez –desde las especificidades de cada propuesta discursiva- en las obras que conformaban la exposición *Una Década de Democracia*.

La frustración de la gente ahora es alta y algunos dicen que nada ha cambiado...Yo no pertenezco al ANC, ni pertenezco a ningún partido político. Ahora yo siento que no hay oposición; Sudáfrica necesita una oposición fuerte y de izquierda. Ahora la oposición es muy débil y dividida. Yo hasta el momento no voy a votar...y no digo que el ANC no debe gobernar, sino que el ANC debe ser vigilado, controlado porque tiene demasiado poder, y si de pronto tienes demasiado poder te olvidas de la gente. Algunas personas negras del ANC se han vuelto muy ricas (...) Ahora tenemos una situación peculiar de división de clases. Algunas personas blancas se están empobreciendo, algunos negros se están enriqueciendo y se están uniendo a los blancos ricos. Y la mayoría de la gente negra sigue en la pobreza, y eso es lo que no me gusta (...) Por suerte, este es un tiempo donde uno puede hablar sobre las preocupaciones que tiene, ahora tenemos una nueva Sudáfrica,

²⁷⁸ Ver Coombes, Annie E. “Robben Island: Site of Memory/Site of Nation”, en *History After Apartheid. Visual Culture and Public Memory in a Democratic South Africa*. Duke University Press, 2003, pp. 54-115.

²⁷⁹ Lionel Davis es un artista plástico nacido en 1936 en el *District Six*, en Cape Town. Debido a sus ideas políticas en contra del sistema apartheid y por el color de su piel, no fue hasta 1994 que pudo graduarse de Artes Visuales en la Michaelis School of Fine Art en la Universidad de Cape Town. De 1964 a 1971 fue prisionero político en Robben Island.

*pero no todas las condiciones han cambiado y tú como artista tienes que ser capaz de hablar de eso, ese es nuestro deber. No tenemos restricciones, esto es lo bueno de la nueva Sudáfrica, tú puedes criticar, tú puedes hacer propaganda contra el gobierno, en la literatura, en la poesía, en la pintura, en el teatro. Tenemos libertad de expresión. Nadie puede ponerte en prisión por criticar al gobierno. Esa es la nueva Sudáfrica, hay espacio para todos. En mi obra yo tengo que decir cosas que debo decir. Para los artistas la lucha continúa por el cambio. Tenemos todavía mucho trabajo que hacer*²⁸⁰.

En medio de estas tensiones, experiencias históricas múltiples y fuertes pugnas de poder, las artes visuales del país se atribuyen la posibilidad de (re)narrar la memoria del presente, recorriendo y vulnerando los archivos de la nación bajo el signo de la “indisciplina” y la “sospecha”. Lo aparentemente paradójico del hecho es que artistas de diferentes estratos sociales y pertenencias raciales, confluyen en mostrar desde las especificidades de sus universos estéticos -y dentro de la red de espacios legitimados para la sacralización de la obra de arte (entiéndase museos, galerías del estado, privadas y centros de arte)- la multiplicidad de relatos y de urgencias de la nación que se yuxtaponen en la vida cotidiana sudafricana: absolutamente dispar, contradictoria, fragmentada y racializada; una sociedad que corre el riesgo de osificarse en sus propias contradicciones²⁸¹.

Entonces, no sería desacertado pensar que las propuestas artísticas que aquí analizaremos podrían funcionar como uno de los archivos contingentes más originales, perspicaces, críticos y productivos de la Sudáfrica contemporánea; convulsionando, y a la vez, explorando la tensión existente entre los relatos de la nación y sus representaciones, entre los documentos –en su más amplio sentido- y su análisis²⁸². Esta perspectiva podría ser descrita a partir de la reflexión que

²⁸⁰ Fragmentos de la entrevista realizada por la autora de la presente investigación a Lionel Davis en el Museo de Robben Island, el 1 de octubre de 2006.

²⁸¹ Una de estas contradicciones la define muy bien Heins Marais cuando analiza el eje del estado en el aspecto político-económico durante el proceso de transición apartheid-postapartheid: “En la medida en que la propia lucha de Sudáfrica se definió como consecuencia de un reduccionismo político en el que la economía política del privilegio y la privación cristalizaron en la forma del estado del apartheid, se generó un espacio instrumentalista del estado como espacio de poder concentrado que, una vez conquistado, se convertiría en el agente principal de la transformación. Así el objetivo clave de la lucha por la liberación se centró en la toma del poder del estado a fin de mover las palancas de éste en interés de la mayoría. Eso, por supuesto, no ocurrió. En lugar de tomar el poder, el movimiento democrático negoció la transferencia parcial de éste. En lugar de tomar el estado y transformarlo, el movimiento se vio asimilado por él. Desde entonces, el movimiento ha transformado constantemente al estado, aunque en formas indefinidas y ambiguas”, en Marais, Heins. *Ob. Cit.*, p. 16.

²⁸² Al sugerir la posibilidad de que este conjunto de prácticas visuales que aquí analizo pudiera estar haciendo las veces de un archivo contingente, estoy dialogando con la crítica a las funciones del archivo y sus connivencias con los imperativos del estado-nación que hacen los autores de un importante libro sobre este tema para el contexto sudafricano: *Refiguring the Archive*. Allí explican: “El archivo no puede tener una relación con la muerte sin incluir otro remanente de la muerte, el fantasma. En un grado muy alto, el historiador está librando una batalla contra este

elabora el crítico de arte Félix Suazo sobre las prácticas artísticas de finales del siglo XX: "...se trata de posturas que no son abiertamente políticas, sino más bien manejan un replanteamiento de lo político desde una óptica no partidista, es decir, discursiva y simbólica, que centra su atención en los problemas de representación y autoridad. En este sentido, la presencia de lo político en el arte contemporáneo se define como un juego epistemológico de carácter reconstructivo que desenmascara las contradicciones del discurso institucional"²⁸³.

Resulta evidente entonces que la memoria, la historia, las experiencias traumáticas, las diferentes concepciones de verdad, de reconciliación, la identidad, la segregación, los conflictos raciales y la violencia constituyen ejes fundamentales de reflexión sobre los cuales se articulan nuevas formas de confrontación visual con el contexto sudafricano contemporáneo en el que están emergiendo; y toman al performance, a la instalación, a la escultura, a la fotografía y al vídeo-arte como los recursos expresivos que les permiten viabilizar sus estrategias de disenso y, al mismo tiempo, hacerse visibles en el escenario del arte internacional.

Desde esta dimensión, las prácticas artísticas sudafricanas también desbordan los horizontes formales a través de los cuales se construye el objeto visual para contaminarse no sólo con otros soportes, géneros, disciplinas o mediaciones, sino incluso entremezclarse con otras formas simbólicas de prácticas sociales y políticas, con la vida cotidiana, con procesos de agenciamiento identitario y empoderamiento. La situación sugiere, pues, una gama de operaciones críticas que nos obligan a sumergirnos en los varios niveles de complejidad política y cultural que se ponen en juego en estas narraciones de la nación emanadas desde el campo de las artes visuales.

mundo de espectros. Este último hallazgo, a través de textos escritos, un camino hacia una existencia entre los mortales- no se desarrolla ya de acuerdo con la misma modalidad que tuvo en vida. Puede ser que la historiografía y la posibilidad misma de una comunidad política (polis), son sólo concebibles siempre que el fantasma, que ha sido devuelto a la vida de esta manera, deba guardar silencio, y así aceptar que a partir de ahora se podrá sólo hablar a través de otro, o ser representado por algún signo o algún objeto que no pertenece a nadie en particular. Ahora es de todos (...) Es en ese sesgo del acto de despojo, dejando de lado este del autor- que el historiador establece su autoridad, y una sociedad establece un ámbito muy concreto: los dominios de las cosas que, por común, pertenecen exclusivamente a nadie (de dominio público). Y es por eso que los historiadores y archiveros han sido tan útiles al Estado, sobre todo en contextos en los que se estableció el último como un tutor designado de ese dominio de las cosas que no pertenecen exclusivamente a nadie. De hecho, tanto los historiadores y archiveros ocupan un lugar estratégico en la producción de un imaginario instituyente. Uno podría preguntarse cuál es su papel a partir de ahora, sobre todo en contextos que se encuentran en el proceso de democratización de sus archivos, es decir, donde la abolición de la archivística está en una etapa avanzada, bajo la creencia de poder liberarse de los escombros", en Hamilton, Carolyn y otros autores (ed.s) "introduction". *Refiguring the Archive*. New Africa Books, Cape Town, 2002, pp. 25-26.

²⁸³ Suazo, Félix. "Para una redefinición de lo político en las prácticas de creación contemporáneas", en *Curare. Espacio crítico para las artes*, No. 16, julio-diciembre 2000, p.9.

3.3- Narraciones de la nación, prácticas visuales y significaciones en disputa

“...encontrar las ambivalencias y ambigüedades del mundo, o su división y resquebrajamiento realizados en la obra de arte, es también afirmar un profundo deseo de solidaridad”.

Homi Bhabha

La prolijidad y densidad simbólica de algunas de las propuestas críticas –fraguadas al calor de las dinámicas sociales-, que emergen del campo contemporáneo de las artes visuales en Sudáfrica son resultado, como ya hemos venido discutiendo, de las profundas vibraciones que el proceso de emancipación ha traído para el pensamiento que busca abrir los rastros de imaginación política –y aquí estoy retomando el concepto de imaginación de Arjun Appadurai al cual ya he hecho alusión en el primer capítulo de esta investigación- que encuentran en esos sitios de la memoria no contemplados por el discurso de la nación.

Justamente, los creadores Jane Alexander, Berni Searle y Wim Botha, a través del uso de una gran variedad de soportes y recursos topológicos, van a dialogar con las diferentes estrategias –visibles o no- sobre las cuales la nación postapartheid ha venido orquestando su camino bajo los presupuestos de reconciliación, igualdad, unidad y democracia multirracial. Estos artistas, desde las especificidades de sus hechos visuales, e indirectamente desde sus posicionamientos en las lógicas de poder del propio campo artístico sudafricano, no dudan en mostrarnos que a la línea de color, que une al pasado y al presente de Sudáfrica, le cuesta desvanecerse. Se trata de una operación -casi quirúrgica-, una incisión perpetrada con tinta indeleble en la superficie de la nación, una maniobra que elude, y a la vez repite, formas de autoridad, por tanto deja huellas, deja rastros, no esconde en el orden del discurso dominante el trazado de sus actos de borramiento. Esta es una poderosa razón para traer a estos artistas y a algunas de sus obras a los marcos de reflexión de esta investigación, y es aquí también donde “la perspectiva ambivalente y antagonista de la nación como narración –apuntaría Homi Bhabha- establece las fronteras culturales de la propia nación de modo que puedan ser reconocidas como tesoros “contenedores” de sentidos que necesitan ser cruzados, borrados y traducidos en los procesos mismos de traducción cultural”²⁸⁴.

²⁸⁴ Bhabha, Homi. “Narrando la nación”, en Fernández Bravo, Álvaro (comp.) *La Invención de la Nación. Lecturas de la Identidad de Herder a Homi Bhabha*. Editorial Manantial, Buenos Aires, 2000, p. 215.

La dinámica del campo artístico en el país, delata la estrecha relación que sigue existiendo entre autorización, autoridad y lugares de enunciación²⁸⁵. Las políticas de la diferencia se articulan aquí de acuerdo a las directrices coloniales que fijaban en una variable vertical la conjunción entre las oportunidades de educación, posibilidades económicas y gama de color. Entonces resulta obligatorio cuestionarse, casi de un modo retórico e irónico (por supuesto): ¿quiénes son los historiadores y críticos de arte? ¿Quiénes son los curadores y directores de museos y galerías –tanto privadas como estatales-? ¿Cómo conforman sus colecciones? ¿Quiénes son los artistas reconocidos? ¿Quiénes acaparan los más importantes espacios de exhibición? ¿A quiénes se les invitan para representar a Sudáfrica en Bienales y exposiciones internacionales? ¿Quiénes siguen estudiando hoy en la Sudáfrica postcolonial arte e Historia del Arte?²⁸⁶ Podríamos decir, que estos artistas que acá trabajo, blancos, *coloureds* y negros –según la “antaña” clasificación racial- y comprometidos todos con el cambio político en Sudáfrica, hablan, enuncian, visibilizan las continuidades del apartheid en la sociedad contemporánea porque se inscriben en un campo que en la propia lógica de su funcionamiento interno reproduce las diferencias y al reproducirlas, les otorga voz, una voz privilegiada por los imperativos represivos y jerárquicos del relato histórico. “En Sudáfrica –plantea con perspicaz ironía Okwui Enwezor- la identidad de lo blanco sigue atada a las políticas excluyentes del discurso nacional.

²⁸⁵ Al respecto, plantea Okwui Enwezor: “Los museos en Sudáfrica, en sus intentos por redireccionar los desbalances del pasado, están pagando el precio por su desatención de los trabajos de los artistas africanos, excluidos de sus colecciones. Producto de esta negación, el proceso de engullir cualquier trabajo hecho por artistas “negros”, se ha intensificado tanto en las instituciones privadas como en las públicas en los últimos diez años, bajo criterios de selección extremadamente problemáticos”, en Enwezor, Okwui, *Ob. Cit.*, p. 379.

²⁸⁶ Esta situación se mantiene, a pesar de todas las medidas de transformación que han tratado de instrumentarse en el espacio cultural del país. En este sentido, Abebe Zegeye y Robert Kriger en la introducción de su libro *Culture in the New South Africa after apartheid* señalan que “El proceso de transformación de las instituciones culturales que eran las principales depositarias de los fondos públicos durante el período del apartheid y que reflejaban los intereses del apartheid en sus estructuras, contenidos y estéticas, ha tenido lugar de acuerdo a las nuevas recomendaciones políticas, pero se ha hecho con algunas dificultades.(...)Algunas interrogantes han sido levantadas acerca de la capacidad de los oficiales del gobierno para implementar la visión y las recomendaciones de la Comunidad de las Artes, tal y como habían sido articuladas en el reporte de ACTAG (Arts and Culture Task Group). Mientras el Departamento de Artes, Cultura, Ciencia y Tecnología tiene el control sobre las políticas y los recursos, parece que tiene carencia de expertos, voluntad política y visión para hacer efectivas sus propias políticas. El Consejo nacional de las Artes, está llamado para servir a las artes nacionalmente, pero hay una gran preocupación sobre su capacidad para hacer esto. Entre sus tareas está la de asegurar la distribución equitativa de los recursos a lo largo de todo el país, particularmente en aquellas áreas más desfavorecidas en el pasado. Esas zonas, siguen siendo las más desfavorecidas en la actualidad. Zegeye, Abebe y Kriger (ed.s), “Introduction”, en *Culture in the New South Africa after apartheid*, Vol. 2, Kwela Books, Cape Town, 2001, pp. 3-4. Ver también Nuttall, Sarah y Michael, Cheryl-Ann (ed.s). *Senses of culture. South African culture studies*, Oxford University Press, New York, 2000.

La pregunta difícil sería, ¿quién está incluido o excluido de ese cuerpo político y bajo qué bases o argumentos está su admisión o exclusión ratificados”²⁸⁷.

Esas paradojas y ambivalencias organizan los regímenes de la mirada del territorio visual crítico sudafricano, el cual a su vez, visibiliza las tesituras de una transición institucional que sigue perpetuando el funcionamiento de un campo artístico racializado, colonizador y colonizado. Esto nos sitúa en los horizontes de un momento de cambio que precisa ser pensado como confrontación más que como transición, “permitiendo de este modo dar cuenta del proceso de transición como una cuestión que no ha sido completada. Lo cual presupone además, la continua problematización y la investigación de áreas de la vida social y política donde no hay ninguna evidencia de cambio”²⁸⁸. Recuérdese aquí la poderosa caricatura de Jonathan Shapiro (imagen 1) que discutíamos en la introducción de este trabajo. Ese “oops” de Desmond Tutu, en alusión al abismo real que separa cotidianamente en Sudáfrica la “verdad” de la “reconciliación”, no hace más que enfatizar las dimensiones de una confrontación (mediada por un abismo insalvable) en un proceso de transición, que no termina de serlo. Las contradicciones que eso genera acompañan a los gestos heterogéneos de estas narraciones de la nación que desde la capacidad de significación de las imágenes se (re)escriben y se negocian en las obras de los artistas que analizo; en ese sentido, me parecía fundamental transparentar y hacer explícitas estas antinomias que actúan a través de las prácticas visuales y que también entretejen las discusiones que he querido establecer en la investigación, poniendo en evidencia aquella idea de que “el nacionalismo se renueva cada vez como más escénico, y ya no se dirige hacia fuera sino hacia dentro; no desafía el ámbito internacional (donde se sabe situado en la inmensa desventaja que es la enorme distancia desde la que se le oye) y anhela la consolidación interna, en un olvido deliberado de sus limitaciones”²⁸⁹.

¿Cómo asumen entonces, estas narraciones el reto de producir prácticas significativas desde esas disonancias? ¿Cómo reproducen y fisuran, al unísono, los ejercicios de representación de la ingeniería colonial que se edifican también en el campo artístico? ¿Cómo involucran a ese “otro” capaz de sostener actos de mirar en sus propios despliegues disruptivos? ¿Cómo

²⁸⁷ Enwezor, Okwui. “Reframing the black subject: ideology and fantasy in contemporary South African representation”, en *Ob. Cit.*, p. 380.

²⁸⁸ Howarth, David R. y Norval, Aletta J., en “Introduction: changing paradigms and the politics of transition in South Africa”, en *Ob. Cit.*, p. 1.

²⁸⁹ Monsiváis, Carlos. “De la sociedad tradicional a la sociedad postradicional”, en Martín Barbero, Jesús (coord.) *Cuadernos de nación. Imaginarios de nación. Pensar en medio de la tormenta*, Ministerio de Cultura, Bogotá, 2001, p. 32.

interrogan a los significados unívocos de identidad y diferencia? ¿Cómo dan cuenta de la densidad, de la complejidad y de las tensiones del territorio discursivo de la nación arco iris? Es en las coordenadas de estas interrogantes y en las discusiones que conllevan donde podemos ubicar a las prácticas visuales de estos creadores.

3.3.1- Jane Alexander y los espectros de la nación arcoíris.

Algunas de las instalaciones de Jane Alexander²⁹⁰, entre ellas: *The Butcher Boys* (1985-86), *Integration Programme: Man with TV* (1995), y *Security* (2006), muestran de manera enfática una articulación conflictiva entre el pasado y el presente de la nación sudafricana a través de una crítica mordaz a los proyectos que han desplegado los ejercicios de poder en cada momento histórico. Estos proyectos han creado subjetividades alienadas que siguen permaneciendo como las “exterioridades” de un relato apenas balbuceado, como la contra memoria irreverente –pero controlada en su condición de diferencia- de una narrativa de triunfos. De ahí que la artista, transitando de la escultura al fotomontaje -y viceversa-, ha creado poderosas propuestas que toman como puntos de análisis a la violencia, las ansiedades, tensiones e irritabilidades que se producen y se expresan en las prácticas políticas y sociales cotidianas. Su centro de indagación parte entonces de las relaciones que se establecen entre los individuos, la colectividad y las estructuras jerárquicas que han potenciado, desde modos muy diversos, la presencia de la segregación, la violencia, la agresión, la victimización y el poder. “A través de mi obra –plantea Jane Alexander- he tratado siempre de representar la naturaleza ambigua y paradójica de la condición humana; de reflejar la antítesis siempre presente, por ejemplo, de la degradación, la ansiedad y la vulnerabilidad del agresor, o la capacidad de la víctima para trascender la privación y el daño”²⁹¹.

²⁹⁰ Jane Alexander nació en Johannesburgo en 1959. Vive y trabaja en Ciudad del Cabo, allí es profesora de la Michaelis School of Fine Art, University of Cape Town.

²⁹¹ Alexander, Jane. “Palabras para la Bienal de La Habana”, en Catálogo *Quinta Bienal de La Habana. Arte, Sociedad, Reflexión*, Centro Wifredo Lam, Ciudad de La Habana, 1994, p. 202.



Imágenes 20 y 21. Jane Alexander, *The Butcher Boys*, 1985 – 1992

En *The Butcher Boys* (1985-86), una obra que devino en paradigma artístico de la confrontación política en contra del apartheid, la creadora –siendo todavía una estudiante de escultura- esculpe en tamaño natural los cuerpos de los verdugos del sistema a partir de la fusión de rasgos humanos con formas de animales. Este recurso hiperrealista, estructurado a través de cuerpos bestializados, desnudos y depauperados, que agreden y provocan, le permite explorar la brutal naturaleza de un proyecto que instaló la crueldad, la discriminación, el temor al otro y la inseguridad como la fisonomía psicológica de una sociedad en la cual todos sus miembros se han convertido en agresores y víctimas, como resultado de posiciones de dominio y control, de poder y privilegio. Esa tensión –una mezcla de calma y amenaza, siempre a punto de estallar- que se adivina en los rostros zoomorfos y en los gestos de los “muchachos carniceros” resulta una de las líneas de reflexión que conecta a todas las propuestas de Jane Alexander y que podría entenderse como la denuncia de uno de los síntomas más alarmantes que conforma el tejido de relaciones heredadas del apartheid, pero que –desafortunadamente- permanece con mucha fuerza en el despliegue de los encuentros y desencuentros que acontece entre los diferentes sujetos en la realidad cotidiana sudafricana. “El escenario teatral que provee Alexander para sus esculturas, como apunta Sue Williamson, las dota de un silencio performativo, desde donde proyecta temas de desplazamiento, neurosis y vulnerabilidad: profundas revelaciones de cuán hondo se hallan los traumas coloniales que han mutado a sociedades y a sus ciudadanos hacia zonas muy perturbadas de su propio ser”²⁹². Es así que *The Butcher Boys* (con sede permanente en la South Africa National Gallery, en Ciudad del Cabo) entrelaza metafóricamente dos períodos históricos y alerta sobre los modos insidiosos en los que puede germinar la semilla de odio e irracionalidad sembrada por el apartheid. Nadine Gordimer ha llegado a escribir que “la indescriptible brutalidad del apartheid nunca será cubierta del todo por ninguna Comisión de la Verdad y la Reconciliación”²⁹³ mientras *Los muchachos carniceros* de Jane Alexander siga apareciendo en una de nuestras galerías públicas”²⁹⁴.

²⁹² Williamson, Sue. “The materiality of sculpture”, en *South African Art Now*, Collins Design, New York, 2009, p.204.

²⁹³ Acá remito a la introducción de la tesis donde abordo el tema.

²⁹⁴ Gordimer, Nadine. “Foreword”, en Williamson, Sue. *Ob. Cit.*, p.11.



Imágenes 22 y 23. Jane Alexander, *Integration Program: Man with TV*, 1995

En *Integration Programme: Man with TV* (1995), la artista nos vuelve a colocar directamente en los matices no explorados por el discurso oficial, en los intersticios sellados por los sitios de representación del discurso histórico tras la derrota del sistema del apartheid. La poderosa y sobrecogedora instalación de Alexander, que combina diferentes medios expresivos – básicamente vídeo-arte y escultura/instalación- nos muestra a un sujeto negro vestido de traje que mira atentamente un televisor; lo inquietante es lo que observa: el vídeo de un hombre blanco (sospechosamente ansioso) que se anuda la corbata en una esquina cualquiera de la ciudad. Esta escena, aparentemente intrascendente, sitúa la discusión en el conflicto racial, en los (des)encuentros que acontecen en torno a una erosionada, pero persistente línea de color. Pero además, nos emplaza en las coordenadas de un conflicto de clase al explorar esos elementos (traje, corbata) que ritualizan los signos de una masculinidad performática que también se

disputa en los trazados de la diferencia. Acá Jane Alexander logra plasmar a través del lenguaje corporal de las figuras y a partir del rol que le asigna a cada una, la tensión que subyace en la relación entre ambos sujetos, así como las dificultades para el cambio; entonces, los expone, pero cada uno en un espacio/tiempo diferente, subrayando una convivencia proscrita, acentuada y metaforizada acá por la localización de estos sujetos en dos medios artísticos distintos. Curiosamente, esta es una de las pocas obras en toda la carrera artística de Alexander donde –no sé si intencionalmente- explora un código de creación, que podríamos denominar naturalista, para trabajar la escultura del hombre negro. La serenidad o la contención de su rostro –que no es lo mismo-, el delineado perfecto de cada rasgo de su fisonomía delatan la imposibilidad de la artista de hiperbolizar o zoomorfizar –como ha sido su sello distintivo- al sujeto/objeto de una vejaminosa pedagogía, he ahí una de las dimensiones de su gesto político. La televisión, como expresión simbólica de un medio fácilmente controlado por el poder, es acá el lugar de enunciación de un sujeto blanco que traza las directrices de esa pedagogía; pero no habría que olvidar que se trata también de un mecanismo de vigilancia, de un dispositivo de visibilidad –estructurado, podríamos decir, por un doble canal- desde el cual también puedes resultar observado, incluso vigilado. Así, la materialidad semántica de los medios expresivos que orquestan la propuesta de *Integration Programme: Man with T.V.*, se encuentran potenciados simbólicamente por Alexander para develar de una manera ambigua la incomodidad –y al mismo tiempo la vulnerabilidad- que genera los modos plurales en los que se experimenta la conciliación pactada bajo los presupuestos del proceso democrático en Sudáfrica.

Estos recursos expresivos nos conducen a reflexionar sobre una paradójica realidad: el comportamiento del blanco, sus costumbres, sus normatividades y sus conocimientos se han convertido nuevamente en el paradigma a seguir para un “programa de integración”, que implica necesariamente la subordinación de una raza ante otra; la integración del negro, no a una nueva Sudáfrica, sino a un sistema de legitimidad reconfigurado por los blancos donde se les “permite” la entrada a aquellos negros y “coloured” que sepan cómo integrarse, por supuesto, con todas las consecuencias que de aquí se derivan para un país con una historia semejante. “El legado del apartheid es todavía demasiado evidente” (...) “y ahora hay mucha gente negra en el gobierno que se está comportando como los blancos del apartheid”²⁹⁵, diría en su taller de Johannesburgo

²⁹⁵ Fragmento de la entrevista realizada por la autora de este ensayo a David Koloane, el 19 de octubre de 2006 en el Bag Factory Artist’s Studios en Johannesburgo.

David Koloane²⁹⁶, uno de los artistas negros más reconocidos en Sudáfrica. Estos peligrosos puentes entre pasado y presente que el gesto de Jane Alexander pone al descubierto, nos permiten articular conexiones con algunas prácticas artísticas muy simbólicas del período del apartheid. Me remito, por ejemplo, a la propuesta de John Muafangejo²⁹⁷ *An interview of Cape Town University in 1971* (1971), donde en un elocuente grabado, con una fuerte carga política, el artista plasma –a modo de autobiografía- la situación de desamparo y de vulnerabilidad a la que estuvo sometido como negro cuando se atrevió a querer estudiar arte en la Universidad de Cape Town. Un tribunal constituido, por supuesto, por catedráticos blancos fueron los encargados de juzgar y rechazar su admisión²⁹⁸, en un claro ejercicio de “superioridad” racial y en una actitud de vigilancia extrema que operaba bajo el precepto de no contaminar las barreras del color. “Como parte de la experiencia del apartheid, asevera Enwezor, el primer síntoma de la blancura estuvo siempre en relación con una amplia categoría desde la cual grandes grupos de personas fueron reproducidas en la imagen del abyecto, definido por Julia Kristeva como el que “perturba identidades, sistemas, órdenes...el que no respeta las fronteras, las posiciones, las reglas”. Aquí lo negro se convierte en un objeto de fascinación fetichista y de perturbación tanto para el orden espacial como temporal”²⁹⁹.

²⁹⁶ David Koloane es un artista visual nacido en Alexandra, Johannesburgo, en 1938. Su formación básicamente ha sido autodidacta y en talleres, así como diplomados dentro y fuera de Sudáfrica.

²⁹⁷ John Muafangejo fue un artista visual que se dedicó fundamentalmente al grabado que estudió en un Centro de Arte en KwaZulu-Natal. Nació en Oshikango, una pequeña población al norte de Namibia, en 1943 y murió en 1987, también en Namibia.

²⁹⁸ Sue Williamson testimonia que: “For those young black artists in the sixties, seventies, and eighties who might have wished to make a career out of art, a major hurdle was that almost without exception, the color of their skin precluded them from entering the white universities: an application had to be made to the Minister of Education for admission, and this application was seldom successful”, en Williamson, Sue. *South African Art Now, Ob. Cit.*, p.26.

²⁹⁹ Enwezor, Okwui. “Reframing the black subject: ideology and fantasy in contemporary South African representation”, en *Ob. Cit.*, p.382.



Imagen 24. John Muafangejo, *An Interview of Cape Town University in 1971*, 1971

Entonces, partiendo de este entramado histórico, *Integration Programme: Man with TV* (1995), desde el propio título, un elemento paratextual que detona la multiplicidad semántica de la pieza y nos permite dialogar con el tropo de la ironía, Jane Alexander interpela al receptor, lo convierte en cómplice incómodo de un proceso social aterrador del cual es partícipe. ¿Qué hacer con los vestigios de un pasado que pesan demasiado sobre un presente que intenta abrirse paso a partir de la presuposición de un futuro radicalmente distinto? Es una pregunta mayúscula que Alexander no intenta responder; tan sólo pretende colocar su mirada en los vericuetos que no pueden moldearse al relato lineal del discurso político, que desafían a la imagen ideal de la nación arco iris, de esa Sudáfrica que se concibe a sí misma marcando las pautas del “renacimiento africano”³⁰⁰.

³⁰⁰ Esta imagen de Sudáfrica guiando el “Renacimiento africano” fue, como ya había explicado en la introducción de la tesis, la estrategia retórica a la cual recurrió Tabo Mbeki para impulsar la proyección internacional y nacional de

De ese modo, las propuestas de Jane Alexander, nos permiten diagramar un correlato con la línea de reflexión que trazan Judith Butler y Gayatri Chakravorty Spivak en un texto imprescindible para las discusiones que dentro de la investigación estoy siguiendo; me refiero a *¿Quién le canta al estado-nación? Lenguaje, política, pertenencia*. Ahí las autoras reconocen, sin decirlo explícitamente, aquel vector de ambivalencia sobre el cual se desarrollan los despliegues del estado-nación y que ocupa también, como ya hemos planteado dentro de la tesis, los trazados críticos que van de Homi Bhabha a Partha Chatterjee. En ese sentido, Judith Butler explica:

Es esperable que el estado presuponga, al menos mínimamente, modos de pertenencia jurídica, pero desde el momento en que el estado puede ser aquello que expulsa y suspende modos de protección legal y deberes, el estado mismo puede ser, para muchos de nosotros, causa de malestar. Puede definir la fuente de no-pertenencia, incluso producir la no-pertenencia como un estado casi permanente. Un estado, entonces, de malestar, por supuesto, si es que no de odio e indignancia. Por eso, vale la pena notar que en el centro de este “estado”, que define tanto una dimensión jurídica como una disposición de la vida, hay una tensión producida entre modos de ser o estados de ánimo, constelaciones de conciencia temporarias o provisorias de distinta clase, y complejos jurídicos y militares que gobiernan cómo y dónde podemos movernos, asociarnos, trabajar y hablar. Si el estado es lo que vincula, también es claramente lo que puede desvincular. Y si el estado vincula en nombre de la nación, conjurando forzosa si es que no poderosamente cierta versión de la nación, entonces también desvincula, suelta, expulsa, destierra. Y esto no siempre ocurre por medios emancipatorios, es decir, “dejando ir” o “liberando”; el estado expulsa, precisamente, a través de un ejercicio del poder que depende de barreras y prisiones, y de este modo, supone cierta forma de reclusión³⁰¹

Sudáfrica durante sus dos períodos seguidos en la presidencia del país (1999-2008). Sobre este punto, Achille Mbembe aporta elementos que me interesa subrayar en los marcos de este análisis. “Sudáfrica se está aprovechando de la debilidad institucional de sus vecinos, estableciendo relaciones asimétricas con ellos –hasta el punto de que el flujo de inversiones y las redes regionales de intercambio han hecho que Suazilandia, Lesotho y Mozambique estén a punto de convertirse en provincias sudafricanas. Además, la política de Sudáfrica de construir transportes y complejos marítimos (en los puertos de Maputo, Beira y Nacala), en conexión con la exportación de mercancías y servicios, está transformando a algunos países sin salida al mar en tantos otros mercados cautivos. (...) Pero la influencia política, diplomática y cultural de Sudáfrica es mucho mayor que su poder económico, que por sí solo no deja de ser muy relativo. El país es, de hecho, extremadamente vulnerable a las fluctuaciones financieras internacionales. Además, la tensión entre decisiones macroeconómicas dirigidas a atraer capital extranjero y una política de ajuste social no para de crecer. La posición de Sudáfrica en el continente es aún muy ambigua y siguen sin estar claras las condiciones bajo las cuales puede reintegrarse en él”, en Mbembe, Achille. “Al borde del mundo. Fronteras, territorialidad y soberanía en África”, en *Ob. Cit.*, p. 186.

³⁰¹ Butler, Judith y Chakravorty Spivak, Gayatri. *¿Quién le canta al estado-nación? Lenguaje, política, pertenencia*. Editorial Paidós, Buenos Aires, pp. 44-45.

Siguiendo esa lógica, me interesa problematizar, desde las posibilidades que ofrece la obra de Jane Alexander, la pedagogía en la que se inscribe el estado-nación postapartheid, la cual, podríamos aseverar, erige sus prácticas en un orden jerárquico contrario a los recursos retóricos que moviliza para proyectar sus trayectorias imaginadas. Así, la instalación *Security* (2006) que la artista presentó en la 27 edición de la Bienal de San Pablo, muestra igualmente una fuerte conexión con los derroteros sociales y políticos de la Sudáfrica contemporánea. Allí, Jane Alexander, construye una gran cerca doble de alambre de púas que rodea a una enigmática escultura –mezcla de ave y ser humano–, que a su vez, emerge de una capa de tierra donde yacen desperdigados 1000 machetes, 1000 hoces y 1000 guantes usados de trabajadores sudafricanos. Cinco hombres (en esta ocasión brasileños), vestidos con los uniformes de agentes de seguridad privados de Sudáfrica y armados con bastones custodiando la cerca, también forman parte de la obra.



Imagen 25. Jane Alexander, *Security*, 2006

En este punto, quiero insertar algunos de los criterios de Andrew Lamprech, profesor de Teoría y Discurso del Arte en la Universidad de Cape Town, en relación con la obra toda de Alexander, pero que resultan relevantes para los procesos de construcción de significaciones de

esta instalación. “Es muy notorio que el trabajo de Alexander elude a menudo una respuesta altamente interpretativa. “¿Qué significa esto?”, es una pregunta para la cual Alexander raramente, para no decir nunca, ofrece soluciones interpretativas directas. Sin embargo, recientemente se ha tornado más clara una metáfora de “sangre” que inunda toda su producción artística”³⁰².



Imágenes 26 y 27. Jane Alexander, *Security*, 2006

³⁰² Lamprech, Andrew. “Jane Alexander”, en Perryer, Sophie (Ed.). *10 years. 100 artists. Art in a Democratic South Africa*. Bell-Roberts Publishing, Cape Town, 2004, p. 30.

En *Security* la creadora sudafricana organiza esa metáfora, estableciendo un diálogo activo con el eje de reflexión de la Bienal: **¿cómo vivir juntos?** Los organizadores de este evento se inspiraron en el desarrollo que Roland Barthes le concedió a este tema, a través del cual indaga en las formas utópicas de la convivencia y las ficciones sobre la vida en la comunidad³⁰³. Jane Alexander, al igual que Barthes, pero desde sus coordenadas contextuales, prefiere densificar su propuesta a partir de los enrevesados caminos del subtexto donde la obra apuntala sus múltiples sentidos. ¿Qué significa vivir juntos? ¿Cuáles son las reglas del juego? ¿Cuáles han resultado los roles asignados? ¿Quiénes están dentro de la cerca y quiénes están fuera? ¿A qué matrices históricas está respondiendo? ¿Qué implica -en términos simbólicos y literales- la tierra para una mayoría negra trabajadora que no ha asistido aún a una verdadera redistribución de los recursos económicos? ¿Qué lógica atraviesa las líneas que separan los comportamientos públicos de los privados? ¿Qué ansiedades palpitan tras el insoslayable tópico de la seguridad en Sudáfrica? ¿Más que el poder o la autoridad, importa la virtud de su representación? “La construcción de una apariencia –nos recuerda Peter Burke- es una forma de ejercer el poder”³⁰⁴; estas podrían ser algunas de las interrogantes que se acumulan de golpe cuando escrutamos minuciosamente en cada uno de los elementos que constituyen la instalación de Jane Alexander.

La extraña criatura hombre-monstruo que la artista coloca en la aridez del espacio, cercenada de algunos de sus miembros, vejada y bestializada, que le permite traer a las condiciones sociales del presente postapartheid las fisonomías de aquellos “muchachos carniceros”, además de provocar una reflexión angustiosa sobre la realidad que la circunda, vuelve a situar acá al cuerpo-territorio como el soporte que nos permite explorar las fisuras y los pliegues, los reversos de las prácticas sociales en la Sudáfrica contemporánea. Un cuerpo que la artista opta por despojar de todo tratamiento naturalista y de toda marca de color, lo cual niega en su caso, aquella sospecha de despolitización, que Okwui Enwezor vislumbraba en cada una de las apropiaciones de las imágenes de los cuerpos negros en el trabajo de los artistas blancos. Al respecto, Enwezor escribía: “tocando fondo sobre las cuestiones éticas y estéticas, y las relaciones de poder que esas apropiaciones provocan, yo me pregunto si tales apropiaciones no han sido abusos ideológicos y, en última instancia, una despolitización de las diferencias entre

³⁰³ Ver Barthes, Roland. *Cómo vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Siglo XXI editores, Buenos Aires, 2004.

³⁰⁴ Burke, Peter. *La fabricación del Luis XIV*. Editorial Nerea, Madrid, 1995, p.12.

las representaciones de los blancos y los negros, aún y cuando sean ofrecidas a través de los lentes coloreados de la nación arco iris”³⁰⁵. En ese sentido, podríamos sugerir que lo que hace Alexander es cuestionar las restricciones que una idea homogénea de nación en Sudáfrica—aún y cuando sea la fragmentada metáfora del arco iris- provoca en las discusiones sobre las diferencias coloniales persistentes en los cuerpos racializados del período postcolonial; y acá seguimos a Judith Butler cuando pregunta críticamente: “¿cómo tales restricciones producen, no sólo el terreno de los cuerpos inteligibles, sino también un dominio de cuerpos impensables, abyectos, invivibles?(...)¿cómo podrían alterarse los términos mismos que constituyen el terreno “necesario” de los cuerpos haciendo impensable e invivible otro conjunto de cuerpos, aquellos que no importan del mismo modo? ¿Qué cuerpos llegan a importar? ¿Y por qué?”³⁰⁶.

3.3.2- Berni Searle: cuerpo y color, marcas de (des)pertenencia.

Justamente una artista como Berni Searle³⁰⁷ busca en sus fotografías, performances y vídeos instalaciones a través del cuerpo femenino, las inscripciones en ese cuerpo sexuado de un relato histórico, las huellas del tránsito de lo personal a lo político y viceversa-; un cuerpo que ha estado sujeto a múltiples apropiaciones, que ha sido clasificado, sometido a marcas de identidad, disciplinado, diseccionado, aplastado, inspeccionado y observado; en un proceso donde la interioridad de la propia artista sigue en constante transformación a tono con las circunstancias de su derredor. En ese sentido, Berni Searle se apropia de una metodología imperial (la perversa conjunción de ciencia, voyeurismo y fetichismo) –recordemos aquí el caso de Saartjie Baartman³⁰⁸, conocida como la ‘Hottentot Venus’ que recupera para el campo artístico sudafricano la creadora Penny Siopis-, pero para anunciar desde allí sus mecanismos de subversión; y esto lo hace, no como un grito explosivo de liberación, pero sí con la potestad de quien ejerce un poder –aunque de carácter simbólico- sobre sus facultades enunciativas. Así, la

³⁰⁵ Enwezor, Okwui. ““Better Lives”, marginal selves: Framing the current reception of contemporary South African art”, en Williamson, Sue. *Ob. Cit.*, p. 17.

³⁰⁶ Butler, Judith. “Prefacio”, en *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Editorial Paidós, Buenos Aires, 2008, p. 14.

³⁰⁷ Berni Searle nació en 1964. Vive y trabaja en Cape Town. Se graduó de la Universidad de Cape Town en 1995 y allí mismo realizó un Máster de Bellas Artes.

³⁰⁸ Ver acá en relación con este tema el texto de Magubane, Zine. *Which Bodies Matter? Feminism, Poststructuralism, Race, and the Curious Theoretical Odyssey of the “Hottentot Venus”*, en *Gender and Society*, Vol. 15, No. 6. (Dec., 2001), pp. 816-834.

creadora concibe al cuerpo como un territorio de contestación, susceptible de ser cartografiado en un mapa que revela y –al mismo tiempo- oculta múltiples historias, con profundas cicatrices grabadas en cada zona. Ese procedimiento expresivo, habría que situarlo en las coordenadas más amplias del ejercicio artístico contemporáneo en Sudáfrica, donde el cuerpo ha devenido en soporte reflexivo para producir afecciones políticas desde narrativas visuales que contestan críticamente los locus de sentido del discurso oficial en torno a las construcciones de raza, pertenencia y nación. Entiendo acá afecciones como un dispositivo-efecto que desde el orden del cuerpo permite discutir experiencias, huellas, rastros, archivos, traumas, olvidos, borramientos y procesos de (re)escrituras. En Sudáfrica, según el crítico de arte Rory Bester,

...el cuerpo racializado a menudo se intersecta con el cuerpo generizado. Exploraciones del cuerpo generizado, especialmente en cuestiones de desnudez y nudismo, pueden ser distinguidas por las diferencias entre la auto-representación y la representación de los otros. Estos diferentes tipos de representaciones están entremezclados con problemáticas de poder y vulnerabilidad. La historia de la representación de las mujeres negras fusiona también estas cuestiones de raza y género. La complicidad de estas representaciones ha tenido una fuerte carga a lo largo de las historias de la colonia, el apartheid y el post-apartheid. Los debates iniciados por la perspectiva crítica de las primeras feministas acerca de la relación entre desnudez, nudismo y consumo han motivado las decisiones de muchas artistas acerca de usar o no sus cuerpos como vehículos para las declaraciones políticas³⁰⁹.

Berni Searle, cuyos ancestros provienen de tres continentes y que fue clasificada como *coloured* durante el apartheid, ha sido de las que decidió interrogar y desnudar a su propio cuerpo³¹⁰, convirtiéndolo en la referencia autobiográfica, en el instrumento de la memoria y en el significante activo de casi toda su trayectoria artística. Acá podríamos decir que la creadora indaga en las múltiples complejidades y dimensiones semánticas del uso del cuerpo por el lenguaje artístico, pero además, creo que pone en evidencia las conexiones de su desnudez con formas de lucha y con prácticas de protesta de las mujeres negras en la propia Sudáfrica. Pienso, por ejemplo, en el filme documental de los creadores cinematográficos Jacqueline Maingard,

³⁰⁹ Bester, Rory. "Floating free. Narrative fantasies", en *Berni Searle*, Bell-Roberts Publishing, Cape Town, 2003, p. 15.

³¹⁰ La declaración política de su desnudez en el trabajo artístico, resulta explicado por Berni Searle cuando plantea: "Where my body is naked it works for a particular concept. Sometimes I don't want anything that distracts from it being a body. But in the *Colour Me* series and *Snow White* it is not simply a naked body, it is covered with spice and flour. There is always some form of transformation that the body undergoes in the process of making the work, which is often taken further when it is exhibited", Searle, Berni. Citado por Bester, Rory. *Ibidem*, p. 16.

Sheila Meintjes y Heather Thompson, titulado *Uku Hamba Ze -To Walk Naked* (1995)³¹¹, en el cual muestran, desde la perspectiva de algunas de las protagonistas, la protesta en 1990 de un grupo de mujeres que deciden desnudarse para enfrentar a los policías hombres que venían con bulldozers y con la orden de desalojo de un asentamiento informal que éstas y sus familias ocupaban en Soweto, un *township* al suroeste de Johannesburgo.



Imagen 28. Jackeline Maingard, Sheila Meintjes y Heather Thompson. *Uku hamba Ze – To Walk Naked*, 1995

Más allá de otras posibles interpretaciones, resultó paradigmático, la fortaleza de ese cuerpo que emergía ante una situación de brutalidad y vulnerabilidad. Por tanto, la desnudez de esas mujeres, el despojo de sus vestiduras también tomaba al cuerpo como un sitio de elaboraciones discursivas desde el cual sostener prácticas disruptivas con las voluntades históricas y políticas de control y dominio. Creo que los puentes con hechos como éste, necesitan ser trazados en la obra toda de Berni Searle, en un intento –y aquí sigo a Rosemary Betterton– “por mapear un nuevo espacio para la subjetividad postcolonial femenina que se ha convertido en un tema central dentro del arte contemporáneo”³¹²

Las series *Colour Me* (1998-99) y *Snow White* (2001) de Berni Searle discuten entonces desde la materialidad visual de su cuerpo las experiencias de prácticas segregacionistas que

³¹¹ Este filme documental alcanzó relevancia cuando se presentó en la exposición *Kwere Kwere/Journeys into Strangeness*, organizada por Rory Bester en el Castillo de Good Hope en Cape Town en marzo del años 2000. En palabras del propio Bester lo que pretendía al ubicar esa obra dentro de la muestra era “enfaticar el impacto histórico y contemporáneo de la migración (y especialmente la migración forzada) en las construcciones del cuerpo”, en Bester, Rory. *Ob. Cit.*, p. 55.

³¹² Betterton, Rosemary. *An intimate distance: women, artists and the body*, Routledge, London, 1996, p. 162.

encontraron en la operación de clasificación racial, las herramientas discursivas para naturalizar las políticas de la diferencia bajo la impronta del ejercicio colonial. La artista “juega” a confrontar esas clasificaciones esencialistas y rearticula en su poética dimensiones complejas y nociones mutables en torno a procesos de identidad y pertenencia. Sharlene Khan, crítica de arte sudafricana, explica que “para analizar los aspectos raciales del trabajo de Searle es necesario conjuntar muchos de los matices sutiles que su obra convoca. El trabajo de Searle tiene mucho que ver con una noción de agencia individual como un reflejo de circunstancias históricas, ya sean de raza, de género o económicas. No hay nada pasivo en lo que ella presenta o en los modos en que elige visibilizarse en estas propuestas”³¹³.

En las instalaciones que conforman *Colour Me* (1998-99), la artista experimenta con las texturas del término “coloured”, una marca racial, –literalmente cargada de color, pero ambigua, intermedia y confusa-, que ha acompañado a su historia familiar y a sus recuerdos más íntimos, y que Berni Searle en el espacio del arte se permite deconstruir. En este caso, el gesto imperativo de colorear (marcar, clasificar, esencializar)/se, es ejercido por ella misma, en una dimensión que invita a reflexionar sobre la naturaleza y la persistencia de esas ataduras. Para esto, cubre su cuerpo con especias de diferentes colores, olores y sabores; una gama que seduce y produce fantasías, pero que resultó al unísono, exotizada y domesticada –con todas las connotaciones de sentido que estos procesos tienen- por los imaginarios de conquista y usurpación de la empresa colonial. La creadora potencia así un vínculo incómodo entre esas cualidades de las especias³¹⁴ y las sucesivas violaciones de un cuerpo social que resultó modelado por los impulsos irracionales del deseo y la paranoia de un cuerpo blanco que se posicionaba como el cuerpo privilegiado de la nación. “*Coloured*, diría la propia Berni Searle, es un término que yo rechazaba entonces, como lo hago ahora. Al colorearme en modos diversos, incluso en formas imaginativas, trato de subvertir la idea de ser racialmente posicionada y descrita bajo las circunstancias del

³¹³ Khan, Sharlene. “Berni Searle”, en Perryer, Sophie (ed.) *10 years. 100 artists. Art in a Democratic South Africa*. Bell-Roberts Publishing, Cape Town, 2004, p.334.

³¹⁴ La propia Berni Searle discute en un diálogo con la crítica de arte sudafricana Tracy Murinik las potencialidades simbólicas de las especias en su obra: “I am drawn to spice on a number of levels. From its very definitive associations: of tactility and smell, what it’s used for, and its richness in terms of colour and texture. But I have an ambiguous relationship with these associations, especially in terms of the exotic. I have noticed that the media, for example, often latch onto this aspect of the work. (...) It is ironic because this is specifically what I’m trying to work against, namely simplistic, stereotypical classification. As an artist, I’m attracted to its material richness and sensuality. I am seduced by it to some extent as well”. En Murinik, Tracy. “Berni Searle”. *NKA Journal of Contemporary Art*. Spring/Summer, 2001, p. 78.

apartheid”³¹⁵. En otro texto, la artista ampliaría ese enunciado: “uno de los legados del colonialismo y del apartheid ha sido la idea de que la mismidad es o ha sido experimentada muy a menudo como un sitio de conflicto. Los testimonios que han emergido de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación han demostrado ampliamente este punto. (...)Trabajar con las imágenes de uno mismo ofrece un paso importante y necesario en la deconstrucción cultural y generizada de la identidad”³¹⁶.



Imagen 29. Berni Searle, *Traces*, de la Serie *Colour Me*, 1998-1999

³¹⁵ Searle, Berni. Citada por Sue Williamson en “Searching for identity: imaging the new society”, en Williamson, Sue. *Ob. Cit.*, p. 108.

³¹⁶ Searle, Berni. Citada por Hassan, Salah M. “(Insertions): Self and other in contemporary african art”, en Hassan, Salah M. Oguibe, Olu.(ed.s). *Authentic/Ex-centric. Conceptualism in contemporary african art*. Forum for African Arts, New York, 2001, p. 31.



Imagen 30. Berni Searle, *Traces*, de la Serie *Colour Me*, 1998-1999

Traces y *Looking Back*, dos de las instalaciones de la serie *Colour Me* (1998-99), le ofrecen a Searle la posibilidad de ocupar múltiples identidades en la operación literal y metafórica de tapiar su desnudez de modos diferentes y de reinventar su cuerpo con esas aromáticas y coloridas especias a las que ya hemos aludido y que encarnan en una dimensión simbólica la presencia de aquellos trasiegos de los procesos de comercialización por la *Dutch East India Company*, que iban del este de la India a Europa, pasando por el Cabo. Allí dejaban cargamentos de esclavos cuyos descendientes constituyen la base de esa población *coloured* en la región, a la cual pertenece Berni Searle. Entonces, las memoraciones y los posicionamientos actuales de esos trayectos identitarios resultan conjugados en las fotografías/instalaciones de Berni. Su cuerpo travestido se convierte en una herramienta de interrogación, una geografía crítica de esa ruta a seguir por una empresa colonial que comercializó y fijó en el tiempo y en el espacio las historias y estructuras sociales de los territorios que colonizó y de las poblaciones que (des)subjectivizó.

A través de su mismidad, Berni también excava la historia negada de las mujeres sudafricanas y al hacerlo provoca la emergencia de las huellas de una imposición racial que inmovilizó y anudó a esas definiciones de color los más mínimos resquicios de toda discusión sobre los conflictos identitarios y de pertenencia. Berni incluso amplifica esto para “teñir” -en un gesto de desagravio- las jerarquías raciales que estructuran el propio campo artístico. Como la creadora sugiere, “esa es una sobrecogedora idea que nace de la ausencia de las mujeres negras artistas que deberían estar escribiendo (en el más amplio sentido de la palabra) sus historias y por tanto, “insertándose” como voces visibles en la práctica del arte contemporáneo en Sudáfrica”³¹⁷. Desde esa coyuntura, el trabajo de Berni Searle visibiliza las relaciones de ausencia y presencia de los disímiles niveles de invisibilización de ese sujeto postcolonial africano en el entramado ambiguo de los relatos institucionales y de las narraciones visuales de la Sudáfrica postapartheid. (Obsérvese acá mi énfasis intencional en el vocablo visibilizar y sus inflexiones para dimensionar el trabajo de la artista).



³¹⁷ *Ibidem.*





Imágenes 31, 32, 33, 34. Bearní Searle, *Looking Back*, de la Serie *Colour Me*, 1999

La combinación que ella hace entre cuerpo y especias configura tres directrices para el análisis: las especias que marcan su cuerpo, las especias que trazan el contorno del espacio que una vez ocupó su cuerpo y las especias que le otorgan fragancia al entorno de exhibición de la propuesta. Este *continuum* que va de la visibilidad a la invisibilidad está siendo metaforizado por la aparición y el desplazamiento del propio cuerpo; de unos ojos que acusan, una mirada interrogadora que posa la vista en el receptor y se “atreve” a devolver la mirada, un cuerpo sofocado por la inhalación de esa carga simbólica (*Looking Back*, 1999) a la presencia de siluetas que evidencian la ausencia (*Traces*, 1998-1999). Como explica Rory Bester, “un cuerpo que va del maquillado y el camuflaje a la asfixia y al enterramiento, transmite una sensación poderosa en la cual la invisibilidad está marcada por el trauma”³¹⁸.

En ese sentido, el procedimiento creativo de la artista entra en consonancia con algunas de las metodologías visuales que preconiza Nicholas Mirzoeff:

Una labor básica a la hora de enfocar la cultura visual consiste en buscar medios de escritura y narración que permitan la permeabilidad transcultural de las culturas y la inestabilidad de la identidad. A pesar del reciente centralismo en la identidad como un

³¹⁸ Bester, Rory. Ob. Cit., p. 20.

*medio para resolver dilemas culturales y políticos, cada vez está más claro que la identidad es tanto un problema como una solución para los que se encuentran entre culturas*³¹⁹.

De ahí que Berni incursione con esta serie en la fotografía digital, un medio que le permite trabajar con lo iterativo, incluso en su dimensión más conceptual; con la repetición “infinita” de tomas e impresiones que aluden –en una imbricación productiva entre forma y contenido- a la identidad como un proceso siempre en desplazamiento. Esa condición de la identidad, fue la que resultó clausurada en los modos imperativos de imaginar los vínculos simbólicos de pertenencia con la nación bajo el designio del poder colonial. ¿Cómo interroga Berni Searle entonces desde esa coyuntura y desde las especificidades del lenguaje artístico a las condiciones de clausura³²⁰ de los ejercicios políticos que resemantizan la nación en Sudáfrica postapartheid? La fotografía construida³²¹ encuentra en los marcos de la propuesta de esta creadora su condición de recurso expresivo que le permite entrecruzar y empalmar tiempos y espacios en una superficie bidimensional –aludo acá a aquella “sustancia de la imagen” proclamada por Olu Oguibe³²²- que la artista performativiza, en un acto ritual que forma parte del contenido de la obra misma. La acción de performativizar designa aquí la metodología con la que Berni Searle irrumpe y enuncia una práctica corporal en la superficie fotográfica, densificando el entramado relacional y conceptual de la imagen. Ese gesto performativo que interpela, que moviliza tiene menos que ver –siguiendo a Judith Butler cuando intenta definir su comprensión de performatividad- “con el acto mediante el cual un sujeto da vida a lo que nombra, sino antes bien, con ese poder reiterativo del discurso para producir los fenómenos que regula e impone”³²³. Lo que quiero

³¹⁹ Mirzoeff, Nicholas. *Ob. Cit.*, p. 51.

³²⁰ En este punto me interesa traer a la discusión de la tesis, el concepto de clausura definido por Beatriz Sarlo cuando plantea: “La “clausura” a la que me refiero modela el presente con la imposibilidad de idear un futuro y, por eso, describe no solo a una situación sino también una forma de temporalidad en la que el presente clausurado no admite el horizonte de un proyecto; el presente es tiempo de necesidad, de lo que se impone a los sujetos como cerco a la imaginación y a la política, que necesitan plazos, duración y un juego relativo respecto de la necesidad”, en Sarlo, Beatriz. “Ser argentino: ya nada será igual”, en Martín Barbero, Jesús (coord.) *Ob. Cit.*, p. 48.

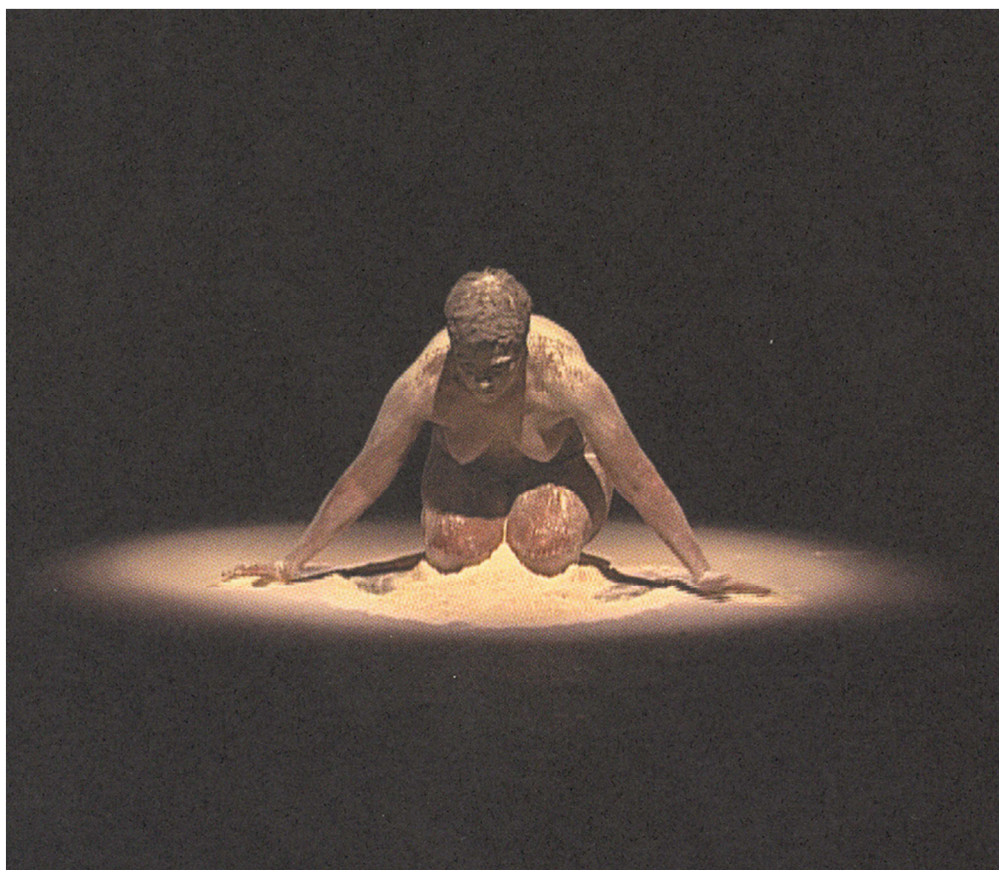
³²¹ Para el desarrollo del tema de la fotografía construida sugiero revisar los siguientes textos: Buchloh, Benjamin H. D. “Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo”, en Picazo, Glória y Ribalta, Jorge (eds.) *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2003, pp. 97-132; Wall, Jeff. ““Señales de indiferencia”: aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual”, en *Ibidem*, pp. 213-249.

³²² Ver Oguibe, Olu. “Photography and the substance of the image”, en Bell, Clare y Enwezor, Okwui (ed.s), *In/sight: African photographers, 1940 to the present*. New York, 1996, pp. 54-67.

³²³ Butler, Judith. “Introducción”, en *Ob. Cit.*, p. 19.

acentuar con esto es que tanto la fotografía como la dimensión performativa³²⁴ con que la artista la concibe y disloca le permiten recurrir, como ella misma explica, “a sistemas de exhibición y representación que están conectados con historias coloniales y que informan ampliamente mi trabajo. Desde la serie *Colour Me*, yo uso el lenguaje de la etnografía para tratar y retar, al unísono, a los estereotipos políticos, históricos y visuales de Sudáfrica”³²⁵.

En ese mismo orden, su video instalación *Snow White* (2001), evocando irónicamente el cuento infantil, deja que su cuerpo se cubra con una llovizna de harina, luego recoge este alimento y lo amasa hasta hacer un trozo de pan, aludiendo a los procesos de blanqueamiento al que deben someterse algunos sujetos para ser aceptados.



³²⁴ Ver también para esta discusión los ensayos recopilados en Taylor, Diana y Fuentes, Marcela (Comp.) *Estudios avanzados de performance*. Editorial Fondo de Cultura Económica, México D.F, 2011.

³²⁵ Searle, Berni. Citada por Bester, Rory. *Ob. Cit.*, p. 20.





Imágenes 35, 36, 37 y 38. Berni Searle, *Snow White*, 2001

Por eso no es casual que la artista en la secuencia final del vídeo rompa bruscamente el pan que acaba de amasar, en un gesto de extrañamiento y desagravio, de transformación y ruptura. Esto además implica las múltiples negociaciones que continúan activas en las nuevas circunstancias del país y que la creadora hace converger a través del trabajo con el cuerpo como un mapa en el que también se yuxtaponen las relaciones de dependencia y dominación. Entonces Berni usa su propio cuerpo para interrogar desde allí al resbaladizo y complejo concepto de identidad, muestra los pliegues y las anomalías de tales constructos. La artista conduce metafóricamente a la audiencia a través de un círculo de visibilidad y anulación, evocador de experiencias relacionadas con las construcciones ideológicas de la segregación racial. Su preocupación va dirigida a reflexionar sobre su negritud como una dimensión ineludible y a eso que ella misma llama “el increíble peso del color”³²⁶, comentario irónico y extremadamente

³²⁶ Ver más sobre lo que la propia artista llama “el increíble peso del color” en Van Der Watt, Liese. “Berni Searle”, en *African Arts*, Winter 2004, p.75.

crítico sobre la realidad de las políticas de reconciliación que en Sudáfrica intentan superar al apartheid.

Berni Searle vuelve a hacer uso en esta propuesta de mecanismos de performatividad al potenciar relaciones y significaciones que desbordan las lecturas unívocas de la obra. Así, la creadora a partir de esos procedimientos etnográficos que ella rescata y denuncia, al comprometerlos como metodología creativa, nos obliga a hurgar en los archivos “abiertos” de tradiciones del país - la pintura blanca usada por los Xhosa en sus ceremonias de iniciación, por ejemplo- que sólo figuran como lugares exotizados de la diferencia. Con esa acción, Berni se permite anudar los hilos o los ejes de la raza, la identidad y la pertenencia a “los olvidos” y olvidados en las supuestas reivindicaciones de los rituales políticos de la nación postapartheid. Desde esas conexiones *Snow White* (2001) entra en correlato con el performance que en 1999 hiciera la artista Beezy Bailey³²⁷ cuando intervino una de las esculturas públicas del general Louis Botha en Cape Town. Bailey travestió momentáneamente a Botha con la indumentaria de un joven Xhosa en el proceso de ser circuncidado; aquí no sólo resulta relevante el proceso de trastocar los lugares históricos de esos sujetos, con todas las connotaciones políticas que eso tiene en Sudáfrica, sino que también quiso llamar la atención sobre algunos de los códigos visuales del apartheid que perviven en el espacio público³²⁸ del país: la gran mayoría de las esculturas que conmemoran a los líderes afrikáners no han sido removidas bajo la impronta de la nación arco iris.

³²⁷ Beezy Bailey es una artista que nació en Johannesburgo en 1962, pero vive y trabaja en Cape Town. Estudió Artes Visuales en la Byam Shaw School of Art en Londres, Inglaterra.

³²⁸ Ver al respecto Coombes, Annie E. “Translating the Past: Apartheid Monuments in Postapartheid South Africa”, en *Ob. Cit.*, pp. 19-53.



Imagen 39. Beezy Bailey. *Abakhwetha*, 1999

Curiosamente hacia finales del 2006 ocurrió un hecho inédito que contribuyó a ensanchar y complejizar los sentidos que las obras de Berni Searle estaban reconfigurando. El periódico *Mail & Guardian* del 5 de octubre de 2006³²⁹, traía en su portada la noticia de una protesta que habían encabezado en los Union Buildings³³⁰ en Pretoria unos estudiantes blancos, reclamando para sí los derechos que tenían los estudiantes negros en Sudáfrica³³¹, para lo cual se pintaron la cara de negro y exigieron ser clasificados también como africanos. En el memorando que leyó uno de los estudiantes decía: “Queremos demostrar mediante esta acción, que no estamos preparados para permitir que la ideología racial nos prive de nuestra identidad africana, ni nos

³²⁹ Kgothloane, Penélope. “Students draw attention to race classification”, en *Mail & Guardian*, 5 de Octubre de 2006, Pretoria, p. 1.

³³⁰ Los Union Buildings, considerados uno de los monumentos nacionales de Sudáfrica, son todavía hoy una de las sedes oficiales del gobierno. Fue desde 1913 que empezó a cumplir esta función, aunque su construcción inició en noviembre de 1910 un poco después de que se conformara la Unión Sudafricana en ese mismo año. Su arquitecto el británico Herbert Baker se inclinó por los códigos imperiales del estilo inglés monumental. Las dos alas de los edificios están unidas por una forma semi-circular que simbólicamente representaba la unión del pueblo que hasta 1910 había estado dividido en Sudáfrica. Ver Rufer, Mario. *Ob. Cit.*, pp. 350-351; Coombes, Annie E. *Ob. Cit.*, pp. 281-283.

³³¹ Aludiendo a las políticas de discriminación positiva que se han puesto en práctica como parte del proyecto transformador del post apartheid. Para más información sobre este tema ver Chisholm, Linda. “The state of South Africa’s schools”, en *State of the Nation. South Africa 2004-2005*, HSRC Press, South Africa, 2005.

reduzca a ser ciudadanos de segunda categoría en nuestro país de nacimiento”³³². Más que entrar en una disputa o en dirimir la legitimidad o no de este reclamo tomando en cuenta la historia de Sudáfrica, lo interesante aquí es constatar que los conflictos raciales –de naturaleza disímil- siguen siendo un territorio de contestación y negociación preeminente en el escenario político del país. Igualmente, verificamos cómo las prácticas sociales –cual prácticas performativas de la nación (en el sentido que lo usa Homi Bhabha)- desbordan los constructos y las pedagogías a través de los cuales el estado post apartheid pretende reinscribir su nación arco iris.

3.3.3- Wim Botha. Símbolos y escenarios del poder afrikáner.

Wim Botha³³³ es un joven artista afrikáner que también involucra al espacio y a los iconos alusivos al poder del nacionalismo afrikáner en el juego de reconceptualizaciones que modelan sus propuestas visuales. Pero, a diferencia de la creadora Beezy Bailey y de los estudiantes blancos que llevaron a cabo la protesta en la ciudad de Pretoria, el espacio desde el que se enuncia Wim Botha es el privado, el íntimo; ese territorio “impoluto”, aséptico, armonioso, límpido que pretendía –y que sigue pretendiendo³³⁴- levantar las fronteras del nacionalismo afrikáner en la casa familiar y fuera de ella, y que la museografía de la galería (en un sentido genérico) le permite reproducir. Sin embargo, uno de los elementos que sí conecta a la obra de Wim Botha con la metodología de la protesta de los estudiantes blancos (situarse frente a los Union Buildings) y con el performance de Beezy Bailey (cuando sobrescribe en clave Xhosa la escultura del general Louis Botha), es el peso que le otorgan todos ellos–desde perspectivas muy diferentes- a la pregunta por los significados de los símbolos afrikáners dentro de las configuraciones de sentido de la nación postapartheid.

³³² Kgohloane, Penélope. “Students draw attention to race classification”, *Ob. Cit.*

³³³ Wim Botha nació en Pretoria en 1974, donde estudió la carrera de Artes Visuales en la Universidad de Pretoria. Vive y trabaja en Johannesburgo.

³³⁴ Una muestra de ello es la muy polémica reunión convocada por algunos intelectuales afrikáners en Stellenbosch, Western Cape, en diciembre de 1996. El objetivo de este encuentro fue conformar una organización que promoviera la lengua y la cultura afrikáner en las nuevas circunstancias de la Sudáfrica postapartheid, temerosos de convertirse en una minoría que perdiera los valores sobre los cuales se habían constituido como pueblo. Esto fue leído como una especie de separatismo o de contestación al llamado de la nueva dirigencia del país a la unión y a la reconciliación entre todos los ciudadanos de la nación arco iris. Ver una valoración al respecto en Enwezor, Okwui. “Reframing the black subject: ideology and fantasy in contemporary South African representation”, en *Ob. Cit.*, pp.383-387. Ver también Barron, Chris. “Afrikaans takes a wary step into the future”, en *Sunday Times*, 8 de diciembre de 1996, Johannesburgo, p. 8.

Las interrogaciones de Wim Botha toman entonces a las temáticas, así como a los materiales de sus esculturas y a los espacios creados por sus instalaciones, como los soportes narrativos que exploran e indagan en los procesos y en la naturaleza del cambio dentro de las coordenadas discursivas de la nueva Sudáfrica. *Commune: Suspension of Disbelief* (2001) y algunas de las obras producidas para su exposición individual *Speculum* (2003), muestran de modo insistente los despliegues metafóricos y las paradojas sobre las que se sostiene el llamado a la reconciliación y a la unificación del país. Desde esos presupuestos, las creaciones de Wim Botha emergen como estructuras con significaciones ambiguas que remiten a ideas de clausura, de penitencia, de lamento, de contención y de culpa, inscritas, a su vez, en las texturas de amalgamas bizarras y anacrónicas entre los diferentes elementos que conforman sus propuestas. En palabras del crítico de arte sudafricano David Brodie, “la obra de Botha toma ejemplos de una iconografía que le es muy familiar para re-imaginar estos potentes símbolos de poder en contextos y materiales alternativos que nos fuerzan a cuestionar cómo los significados y el poder simbólico son asignados a tales formas”³³⁵.



Imagen 40. Wim Botha. *Commune: Suspension of Disbelief*, 2001.

³³⁵ Brodie, David. “Wim Botha”, en Perryer, Sophie (ed.) *Ob. Cit.*, p. 66.

En *Commune: Suspension of Disbelief* (2001), el artista crea la figura de un Cristo Crucificado de tamaño natural constituido por las páginas de Biblias en las 11 lenguas oficiales de Sudáfrica postapartheid. El montaje de la propuesta, el Cristo suspendido del techo por un sistema de cables y rodeado de pequeñas cámaras que lo vigilan y dejan constancia de todo movimiento en torno a él, forma parte además, de los difíciles enunciados de la misma. Botha explora aquí las tesituras del espacio de la creencia para yuxtaponerlas a las demandas de una retórica oficial de la política que apela a la fe y, desde ahí, paradójicamente, a la acepción monolítica de los términos de verdad y reconciliación como mecanismos que podrían suscitar la inclusión, pero que resultan siempre conceptos contruidos. Según su propio criterio, "...es importante la posibilidad en esta obra de que exista la recuperación, aunque sea parcial, del texto"³³⁶. Para privilegiar las implicaciones que esto tiene, el artista, a través de la conjunción en el cuerpo de Cristo (haciendo las veces del cuerpo de la nación) de esas 11 lenguas –pensemos en traducciones, culturas, creencias, imaginarios, heterogeneidades, diferencias irresolubles que portan cada una de ellas- y usando como soporte un material perecedero (hojas de libros sujetas a cambio –acaso la transubstanciación metafórica en la hostia y el vino)-, transparenta los artificios de las contradicciones y las imposibilidades que busca resaltar. Incluso, ya desde el propio título (y su juego de palabras), Wim Botha nos sumerge en los pliegues de sentido de cada uno de los vocablos que convoca: la (des)creencia –suspendida (en todas las acepciones posibles)- en la comunión con Dios, pero sobre todo en la comuna (la idea de establecer una comunidad), moviliza la sospecha, la suspicacia de la incredulidad, y obliga entonces a la vigilancia constante, al registro de cada segundo de esos “actos de transmutación” del cuerpo de la nación.

³³⁶ Botha, Wim. Citado por Williamson, Sue, en “The Materiality of Sculpture”, en *Ob. Cit.*, p. 190.



Imágenes 41 y 42. Wim Botha. *Commune: Suspension of Disbelief*, 2001. (Detalles)

La obra *Commune: Suspension of Disbelief* (2001) forma parte de la colección permanente de la Johannesburg Art Gallery³³⁷. Un edificio neoclásico inaugurado en 1910 y ubicado en el centro del Joubert Park, la que fuera una de las zonas comerciales más importantes para el gobierno afrikáner durante el apartheid, de ahí que los códigos arquitectónicos del lugar ostenten las majestuosas marcas de ese espacio de poder. En la actualidad, el edificio se encuentra rodeado por una inmensa cerca que lo separa de todo el trasiego de una población negra que se ha apoderado de las áreas del centro de la ciudad, lo que a su vez provocó un éxodo de la población blanca hacia los suburbios de Johannesburgo. Esas transmutaciones y esa sensación de clausura y aislamiento del edificio en las nuevas circunstancias de Sudáfrica postapartheid, yacen concentradas en este Cristo multilingüe de Wim Botha; la utopía que refiere encuentra su más elocuente puesta en acto en las inmediaciones de la arquitectura constructiva y social que la cobija.

³³⁷ Ver al respecto Carman, Jillian. *Uplifting the Colonial Philistine: Florence Phillips and the making of the Johannesburg Art Gallery*. Wits University Press, Johannesburg, 2006.

Asimismo, valdría la pena reflexionar sobre algunas de las propuestas de su exhibición individual *Speculum* (2003) en Ciudad del Cabo, que posteriormente Botha ha ido presentando en otras exposiciones colectivas, dentro y fuera de Sudáfrica. La majestuosidad de escudos, bustos, mobiliarios y vitrales que el artista reúne en la muestra, nos traslada al ambiente de una exposición cualquiera de objetos que reafirman su impronta europea en el suelo del país. Si nos acercamos a las obras con la perspectiva de esa herramienta científica: el espejo, que posibilita la observación interior, pero que molesta e incomoda, y que el artista evoca –también intencionalmente- con la altisonancia de su forma en latín, iniciamos un juego de simulaciones y disrupciones que encuentra en la ironía la principal estrategia de engranaje conceptual entre los títulos –una marca sustantiva ya en la poética de Botha-, los materiales, el corpus temático y la ambigüedad con la que edifica su ejercicio crítico.



Imagen 43. Wim Botha. *Commune: Onomatopoeia*, 2003

Una de las obras de la instalación *Speculum, Commune: Onomatopoeia* (2003), usa la misma entrada terminológica que la instalación que analizamos previamente aquí, pero esta vez, la comunión (comunidad) resulta configurada en los intersticios de una etimología que coloniza y, al mismo tiempo, interroga a las historias de empoderamiento detrás de esos objetos

simbólicos que imitan o recrean el gesto imperial en las temporalidades entrelazadas del contexto sudafricano. En esos juegos zigzagueantes con el tiempo y los atributos del poder se sitúa también la instalación *Generic Self-Portraits (as a Statesman; as a Magnate; as a Landowner; as a Hero; as an Anti-Hero)* (2003), haciendo parte de la exposición.





Imágenes 45 y 46. Wim Botha. *Generic Self- Portraits (as a Statesman; as a Magnate; as a Landowner; as a Hero; as an Anti-Hero)*, 2003

Aquí Botha reproduce sus propias facciones en un busto que falsifica el mármol. A través de ese enunciado el artista recorre las diferentes fisonomías del sujeto colonial, sin embargo, al unísono, pone en precario la conmemoración del homenajeado, su lugar de veneración, desde las inflexiones finales del título hasta las implicaciones semánticas del material que emplea para realizar las esculturas. No obstante, resulta perturbador el mutismo de esas cabezas, o sea, la carencia de una identificación precisa y el modo en que Botha las emplaza dentro de la galería: suspendidas del techo, como una línea de producción en masa que espera la asignación de nuevas identidades; he ahí una conexión peligrosa que va del pasado al presente y que traza continuidades en el uso de los símbolos del poder en el contexto sudafricano. En este sentido, para Frederik Eksteen, artista y profesor de historia del arte en el país, “...la perspectiva de Botha por el escenario ceremonial, no es ni un tributo a las glorias del pasado ni una denuncia

abierta al presente, más bien es un intento y una mirada activa a las maneras en que el poder y la identidad han sido corporeizados en los objetos que asociamos con la autoridad y el dominio”³³⁸

Así, la ambigüedad y la complejidad conceptual de las propuestas de Wim Botha nos permiten pensar en un corpus de arriesgadas –y políticamente incorrectas- interrogaciones. ¿Cuál sería la huella hoy, o para ser más precisa, la presencia en la nueva Sudáfrica de esos tipos culturales imbuidos de una marca colonial, pero vestidos todavía de muchísimo poder? ¿Qué significa que las esculturas de los héroes afrikáners no hayan sido removidas de los espacios públicos? ¿Qué poderes activa y qué fantasmas convoca una protesta de estudiantes blancos reclamando derechos de igualdad con respecto a los estudiantes negros frente a los *Union Buildings* en Pretoria? ¿Qué fronteras, qué líneas de color y de pertenencia movilizan esas cercas, rejas, muros y alarmas que parecen ir en ascenso en las coordenadas geopolíticas de la Sudáfrica postapartheid? ¿A quiénes y a qué perspectivas de nación están poniendo en evidencia?

Ante esto, habría que también preguntarse: ¿cómo se ocupa el filme *Sector 9* (2009) de esos ejercicios de (des) pertenencia que artistas como Jane Alexander, Berni Searle y Wim Botha han estado configurando desde los espacios del campo artístico?

3.4- De regreso al cine: convenciones genéricas y procesos de “naturalización” de la nación postapartheid.

“No se ha terminado. Para nada. No se ha terminado. Al contrario, esto no ha hecho más que empezar. Y durará hasta mucho después de que tú y yo hayamos muerto”.

J.M. Coetzee. Desgracia (1999)

La inscripción genérica de *Sector 9* (2009) como película de ciencia ficción, deviene en un elemento paratextual que densifica los sentidos del texto y lo hace, no sólo a partir de sus marcas más evidentes -extraterrestres, alienígenas, nave espacial, tecnología armamentista con signos de futuro, efectos especiales-, sino, sobre todo, a partir de la yuxtaposición de las convenciones genéricas del documental que (sobre) escriben, a modo de palimpsesto, los vectores de significación que entreteje el filme, trastocando –y profundizando a la vez- los enunciados

³³⁸ Eksteen, Frederik. “Ceremonial bodies inside-out. Looking with Botha’s speculum”, en Catálogo de la exposición *Speculum* de Wim Botha, en MICHAEL STEVENSON Gallery, Cape Town, 2003, p. 4.

intertextuales que toman a la ciencia ficción y al propio género documental como recursos paródicos productores de hiperrealidades. Esta estrategia narrativa le permite a Blomkamp trazar líneas argumentales que configuran diferentes niveles de análisis.

La cámara en mano, incluso como uno más de los personajes de la película –con un papel y una función muy específica, el más literal sería acaso el de dejar constancia de la impronta del documental dentro de la trama-; el formato entrevista, el reportaje y el esquema del noticiario que sostienen la narración en una parte mayor de la misma, “lo cual permite fijar mejor en lo real la supuesta aberración de la historia recompuesta”³³⁹; las imágenes en blanco y negro intercaladas con las imágenes en color, interrumpiendo “discretamente” el fluir de un supuesto continuum narrativo; el dinámico montaje de un plano general a un primer plano, o viceversa; la abrupta transposición de la cámara en mano a una cámara mucho más estable, lo que para los efectos de esta película podría anunciar el tránsito del documental a la ciencia ficción, con todas las estrategias de sentido que eso conlleva; el contrapunto entre las diferentes temporalidades que conforman la narración a través de juegos con mecanismos de prolepsis y analepsis, responsabilidad también de un montaje que compromete de un modo muy activo al receptor en el devenir de esos encuentros entre humanos y alienígenas: son éstos algunos de los recursos cinematográficos que vemos desplegados en las primeras tomas y secuencias del filme, donde las interrogantes de orden político-social prefiguran intentos de organización o de (des)organización –como resulte más productivo- de los regímenes de la mirada.

La dramaturgia que sigue acá el dispositivo fílmico permite movilizar cuestionamientos agudos sobre las implicaciones que tendría para el contexto sudafricano contemporáneo, por ejemplo, el anuncio que hace un narrador desde los primeros minutos del filme: “No todos se sorprendieron de que la nave no se detuviera sobre Manhattan o Washington o Chicago y en vez de eso se paró directamente sobre la ciudad de Johannesburgo”; o acerca de las significaciones que produce para un país con una historia como la de Sudáfrica que la puesta en escena tenga como escenario protagónico la vida –con prolijidad de detalles- de los miembros “alienígenas” en un *township* de Johannesburgo, pero que también pudo haber sido en cualquiera de los muchos que abundan en el territorio con genealogías comunes. Habría que pensar también en las “peligrosas” relaciones que podríamos establecer entre alienígenas, extranjeros, expropiados, marginados, subalternos, nigerianos, desplazados, negros y enemigos de la nación; asimismo, en

³³⁹ Tessé, Jean-Philippe. *Ob. Cit.*, p. 36

los relatos de nación que están aquí configurándose y en cómo se discuten las ansiedades de esa Sudáfrica postapartheid. “La llegada de inmigrantes legales y clandestinos está llevando a un aumento extraordinario de la xenofobia. Con la esperanza de parar las recientes migraciones transregionales hacia Sudáfrica, las expulsiones se han sistematizado y se han creado unidades policiales encargadas de localizar a los inmigrantes clandestinos (en particular, a los de origen africano”, nos recuerda Achille Mbembe³⁴⁰.

¿Cuáles son las razones para inventarse, o para producir, un enemigo externo y qué significados tiene esto para la idea de la nación? ¿Cómo se articulan los juegos de temporalidades del montaje fílmico con las narrativas sobre el pasado, presente y el futuro de la nación arcoíris? ¿Por qué este transitar de la ciencia ficción al documental, del documental a la ciencia ficción? ¿Cuál es el papel ahí de los medios de comunicación? ¿Cómo se construyen relatos y narrativas en torno a una precaria convivencia e inclusión entre sus miembros para orquestar sentidos políticos?

En un texto que ha sido sumamente inspirador para mi investigación y del cual ya he hecho referencia en el primer capítulo, Jean y John L. Comaroff analizan el manejo político que había tenido a inicios del año 2000 un incendio en una zona de viñedos de Ciudad del Cabo, supuestamente provocado por la existencia allí de vegetación foránea. Las conexiones entre las indagaciones epistemológicas de los Comaroff en torno a la nación postcolonial y las interrogantes que aquí suscribo a partir de la propuesta cinematográfica de *Sector 9* (2009) tejen evidencias - más allá de la literalidad de los sucesos que narran- en el siguiente fragmento (y que aunque resulta extenso me permito incluirlo en el cuerpo del texto):

Los esfuerzos de los botánicos para calmar la histeria (insistiendo en que el “incendio en el fynbos era normal” y no una “colisión de trenes en términos de biodiversidad” tuvieron muy poco efecto en el ánimo de la gente. Un dibujante de tiras cómicas, permitiéndose un raro momento de ironía que asestó un efectivo golpe en medio de tanta ansiedad milenarista, dibujó un OVNI flotando sobre Ciudad del Cabo, mientras la ciudad se hundía bajo un mar que crecía como consecuencia del recalentamiento del planeta y los picos de sus montañas aparecían totalmente cubiertos de flora invasora. Mirando hacia abajo, curiosos, los ocupantes de la nave espacial declaraban: “Parece que tienen problemas con alienígenas (aliens)”. ¡Verdaderamente un problema con alienígenas! Lo supiera o no, el humorista había puesto el dedo en la llaga: la ansiedad sobre la flora foránea apuntaba a algo más profundo, un paisaje sumergido de terror cívico y alarma moral (...) Mientras

³⁴⁰ Mbembe, Achille. “Al borde del mundo. Fronteras, territorialidad y soberanía en África”, en *Ob. Cit.*, p. 187.

esto ocurría, se publicó una historia en la prensa nacional que, aparentemente, nada tenía que ver con todo esto. Narraba la redada que la Aliens Investigation Unit of The South African Police Services había realizado en un lujoso club de Johannesburgo, bajo la sospecha de que empleaba a un creciente número de prostitutas extranjeras sin papeles ni supervisión médica. En cuestión de días se prometió a la opinión pública, de nuevo a través de titulares sensacionalistas, la adopción de medidas legales “semejantes a las americanas para librar a Sudáfrica de los extranjeros (aliens) ilegales”. ¿Qué era exactamente lo que estaba en juego en esta cadena de concientización manipulada por los medios de comunicación, esta letanía de alien-nación? ¿Por qué esta tendencia a “culpar a las malas hierbas”? ¿Qué nos dice del significado de los pánicos morales dentro de Sudáfrica, o sobre la percepción de amenazas contra la nación y su patrimonio? Observadores de todo el mundo han advertido que una apasionada retórica de la autoctonía, que tiene a la extranjería como el contrapunto negativo, se ha colado a finales del siglo XX, situándose junto a otras imágenes de pertenencia (...) El grado en que los elementos foráneos (aliens) de todo tipo se convirtieron en una preocupación pública en Sudáfrica justo tras el fin de milenio, sobrepasó con creces los límites de la botánica, yendo más allá de la competencia de las ciencias medioambientales, e incluso de los imperativos de control de desastres naturales. Es ese exceso el que nos interesa, porque la explosión de sucesos, emociones y argumentos posteriores al fuego encierra una convincente historia que contar acerca de la ciudadanía, la identidad y la construcción de la nación en ésta y otras antiguas colonias³⁴¹.

La polisemia con la cual operan los Comaroff en torno al término de *aliens*, nos permite establecer acá, una articulación con los polémicos sentidos que explora el filme en relación con estos “langostinos”, a los cuales los habitantes de la comunidad también llaman despectivamente “gambas”³⁴². La construcción de un sujeto con las marcas visibles y morales del abyecto – desposeído de toda condición humana, beligerante, aberrante, desterrado, refugiado, marginal y criminal-, no hace más que hiperbolizar –desde el absurdo, la ironía y la ambigüedad que edifican los presupuestos cinematográficos de *Sector 9* (2009)- la historia particular de un país como Sudáfrica, donde el exterior y el interior, el extranjero y el autóctono, lo público y lo privado, el afuera y el adentro, la frontera y el límite, el dueño y el desposeído o el descolocado, los desplazamientos forzados, la criminalización racial y étnica, han tenido y siguen teniendo connotaciones políticas extremadamente relevantes para la configuración contingente de los sentidos de pertenencia y con ello, la marca indeleble, la fisonomía –en su sentido más amplio-,

³⁴¹ Comaroff, Jean y John. “Naturalizando la nación: aliens, apocalipsis y el estado postcolonial”, *Revista de Antropología Social*, núm. 11, 2002, pp. 92-94.

³⁴² “El miedo a los *aliens*, diría Jean- Philippe Tessé en su análisis del filme, es tanto a la diferencia del otro como a la indiferenciación de los otros entre ellos”, en Tessé, Jean- Philippe, *Ob. Cit.*, p.37.

el tejido social, de los sujetos que los (des)habitan. La violencia con la que cotidianamente se reinscriben aquí esos modos de encarnar al “otro” minan peligrosamente la integridad, y/o la unidimensionalidad de las consignas de unidad, perdón, reconciliación y curación sostenidas por las políticas del estado-nación en el período postapartheid. Desde esta perspectiva, el filme se ubica en un espacio liminar, que visibiliza e interroga desde sus códigos formales y estructuras semánticas (sin pensar en una escisión entre ellos) la persistencia de los dilemas, las tensiones y los silenciamientos en torno a las re-figuraciones del sujeto postcolonial en la Sudáfrica actual³⁴³.

Es posible aseverar entonces, que las inflexiones contemporáneas sobre los procesos de naturalización de la nación en los escenarios más disímiles del ejercicio político habría que redimensionarlas desde una condición, -no de asimilación o aceptación-, sino de extrañamiento; entendiendo extrañamiento, en el marco de este análisis, como la práctica de cotidianizar la experiencia del otro desde los umbrales conceptuales y constitutivos de la diferencia. “Como resultado, imaginar la nación ya raramente supone una profunda fraternidad horizontal (...) la homogeneidad como “fantasía nacional” está dando paso al reconocimiento de la irreductibilidad de la diferencia”³⁴⁴. Una premisa que –paradójicamente- permite a un ojo crítico, como el del propio Blomkamp con *Sector 9* (2009) y a los artistas visuales que aquí se abordaron, resaltar el carácter construido, ficticio y ficcional de los mecanismos del estado-nación para producir consenso social. De este modo, recurrir a la noción de naturalización para articularla con los recursos expresivos que ofrecen las convenciones genéricas cinematográficas de la ciencia ficción y el documental –en este caso-, suponen trabajar con una tesitura de interconexiones

³⁴³ Acá me interesa establecer un correlato “inquieto” e incisivo con lo que plantea Alejandro Castillejo a propósito del apartheid: “La palabra “apartheid” evoca encubrimiento, y por supuesto, silenciamiento. El apartheid fue, en esencia, un régimen de silenciamiento. Creó toda una variedad de mecanismos para asegurarlo: el asesinato literal y las desapariciones de cuerpos, el universo del confinamiento solitario, la prohibición de las reuniones públicas, la prohibición de palabras e imágenes (habladas y escritas, individual o colectivamente producidas), la vigilancia permanente de activistas que destruían sus diarios personales para no dejar “evidencia” que los incriminara, las operaciones secretas de inteligencia militar, la creación de desconfianza dentro de las redes de activistas y soldados y la destrucción masiva de los documentos por parte del gobierno racista hacen parte de este aparato. El régimen del apartheid creó distorsión, manipuló los hechos y “borró” eventos (diseñando irónicamente una red de no-sitios y no-tiempos), difundió información errónea, fracturó la comunicación entre amantes y compañeros, y generó aislamiento, fragmentación y silencio. Los anales de la Comisión de la Verdad están repletos de testimonios y ejemplos dramáticos. El terror fue, ciertamente, la herramienta de silenciamiento más contundente”, en Castillejo, Alejandro. *Ob. Cit.*, p.24.

³⁴⁴ Sobre este punto los Comaroff también consideran que “los ciudadanos de naciones-estado, parecen ampliamente capacitados para re-imaginar el carácter de nación de tal manera que abracen la inevitabilidad de la diferencia interna: el “multiculturalismo”, la “nación arco iris” y términos similares aportan un argot de acomodación, incluso en medio de la amarga contienda. No obstante, cuando se va a los límites de esa diferencia, la autoctonía constituye una frontera esencial”, en Comaroff, Jean y John. *Ob. Cit.*, pp. 99- 100.

complejas que exploran los matices de producción de verdad, ficción, realidad e irrealidad con los cuales algunas estrategias de construcción del estado-nación sudafricano despolitizan el debate público sobre los sentidos de pertenencia, el problema racial y el lugar de la diferencia en el contexto postapartheid, así como su relación con “viejas” estructuras identitarias, raciales y étnicas.

Conclusiones

“¿Qué clase de espacio es la nación con sus límites transgresivos y su interioridad “interrupción”?”

Homi Bhabha

Pensar el contexto sudafricano contemporáneo, específicamente las construcciones emergentes de nación, usando a las propuestas artísticas como herramientas de acceso, implicó - como punto de partida de esta investigación- penetrar en las brechas y en los intersticios de esos proyectos políticos y sociales que deberían irse constituyendo a partir de relatos necesariamente provisionarios y contingentes. La nación, o mejor aún, las múltiples narraciones de la nación que emanan y convergen en las creaciones visuales (y audiovisuales) que a lo largo de esta tesis hemos analizado, nos muestran los procesos paralelos y complementarios que acompañan a las edificaciones de sentido sobre las que se erigen los discursos hegemónicos que pretenden reducir la nación a un lugar esencializado; un lugar desde el cual se cree posible dictaminar los comportamientos de los sujetos y el devenir de los procesos históricos. La artificiosidad de tales artilugios es puesta en evidencia por las prácticas visuales contemporáneas sudafricanas objetos de investigación de esta tesis, que invitan a habitar y reflexionar sobre la nación como un artefacto que produce significados diversos y cuyas estrategias narrativas se experimentan también de modos muy divergentes.

La nación, como todo acto de creación colectiva, se niega a perecer en un pedestal inamovible; sus transformaciones incesantes están sometidas a los vaivenes y devaneos de los juegos de poder, a las estrategias sociopolíticas y culturales de aquellos que cuentan con el "beneficio" de su configuración desde las instancias rectoras de la sociedad. Pero además, y a esto apunta fundamentalmente esta investigación, la nación es sobre todo, las maneras plurales, contradictorias, inconclusas y contingentes a través de las cuales se interroga cotidianamente a esos proyectos imaginados de nación que se amalgaman y yuxtaponen en las coordenadas vivenciales que conforman a los sujetos de la “nueva” Sudáfrica, atrapados en la circunstancia de generar además, “nuevos” procesos de significación.

Operar analíticamente con un concepto disruptivo de nación como el que acá hemos producido, bajo la tutela de algunos destacados autores de los estudios subalternos y las perspectivas postcoloniales, nos ha permitido dimensionar en esta tesis, a través de

consideraciones críticas, las estrategias de unificación y reconciliación³⁴⁵ que ha seguido el gobierno democrático en Sudáfrica postapartheid. La apelación reiterada a figuras retóricas que movilizan y proyectan la unidad de los componentes raciales y étnicos del país, así como el trazado de un horizonte temporal donde el pasado debería permanecer imposibilitado de infringir sus límites, no hace más que filtrar las ansiedades y las tensiones de una transición que en realidad, pretende re-fundar la nación como una comunidad imaginada en las coordenadas de un tiempo presente –moderno, homogéneo y vacío, siguiendo el desarrollo que le otorgó a esto Benedict Anderson³⁴⁶-. Así, las conexiones pasado-presente, las continuidades y las contradicciones históricas que siguen habitando los procesos socio-políticos y económicos de Sudáfrica contemporánea han quedado obturadas en los estrechos marcos de discusión a través de los cuales se construye a la nación arcoíris en las prácticas institucionales y en el discurso oficial.

Mientras Nelson Mandela y el Arzobispo Desmond Tutu, desde las especificidades de sus enunciados, hilvanaban las tesis simbólicas de las formas de reparación de los crímenes y vejaciones perpetrados durante el período del apartheid, con el objetivo –según este último- de “desenterrar la verdad acerca de nuestro oscuro pasado, para permitir que los fantasmas del pasado no regresen a rondarnos y así podamos contribuir a la curación de las personas traumatizadas y heridas, que en Sudáfrica somos todos, y de esta manera promover la unidad nacional y la reconciliación”³⁴⁷, otros, como la historiadora del arte Annie E. Coombes encuentran limitaciones estructurales en el escaso repertorio de gestos performativos disponibles para la exhibición personal del trauma en espacios como los de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación (TRC)³⁴⁸. Para Coombes,

...a la larga, la visibilidad de los procesos de la TRC ha contribuido a la frustración de tener que reconocer las dificultades de representar “la verdad” y la angustia de la víctima. Más que eso, la representación inadecuada de las complejidades de la experiencia personal vivida ante tal dolor, también ha tenido repercusiones para los modos en que puede ser representado el “dolor nacional” o la “culpa colectiva”. ¿Habrá

³⁴⁵ Una de estas estrategias, mencionada en el cuerpo de la tesis, ha sido la Comisión de la Verdad y la Reconciliación (Truth and Reconciliation Commission, TRC). Ver lo que han escrito al respecto autores como Cejas, Mónica Inés, “Retro-ilusiones...”, *Ob. Cit.*, Cabanillas, Natalia, *Ob. Cit.*, Castillejo, Alejandro, *Ob. Cit.*

³⁴⁶ Anderson, Benedict, *Ob. Cit.*

³⁴⁷ Tutu, Desmond, Opening Address, HRVC Hearing, East London, SABC 2, Monday, April 15, 1996.

³⁴⁸ Annie E. Coombes se refiere a “discursos (usualmente narrativos), lágrimas, agresiones, retracciones y dudas”, en Coombes, Annie E., “Skin Deep/Bodies of Evidence. The work of Berni Searle”, en Oguibe, Olu y Hassan, Salah M., *Ob. Cit.*, p. 181.

*maneras en las cuales se pueda representar una noción de experiencia subjetiva más diferenciada sin perder de vista la significación política más amplia del caso individual?*³⁴⁹

Justamente con esta tesis he dado cuenta, desde las particularidades de las prácticas visuales del territorio, de algunas de las implicaciones de esa filosa y difícil interrogante de Annie E. Coombes. Como ya había planteado en la introducción, las artes visuales del país amplifican las posibilidades enunciativas y los mecanismos de análisis de nociones que han resultado insuficientemente debatidas y problematizadas por el discurso oficial; lo paradójico emerge cuando tomamos conciencia de que se trata de algunas de las nociones más relevantes en las políticas de unificación del estado-nación: verdad, reconciliación, justicia y reparación, son algunas de ellas. Acá he sostenido la propuesta de que el campo artístico de Sudáfrica, tanto en las dinámicas de su propio funcionamiento interno, como en las lógicas de la discusión político-social desde las que erige el amplio diapasón de poéticas que lo constituyen, moviliza un repertorio simbólico complejo, ambiguo y heterogéneo que en esas mismas tesituras produce y visibiliza los modos disímiles, disyuntivos y ambivalentes de configurar las narraciones del espacio/tiempo de la nación postapartheid.

Por tanto, el énfasis que he puesto en la investigación por analizar prácticas narrativas que emanan del campo artístico también tiene que ver, como espero que haya quedado demostrado en los hechos visuales que seleccioné, con la posibilidad de encontrar tramas que sobrescriban “las narrativas y los discursos que transmiten un sentido de “lo nacional””³⁵⁰ como algo homogéneo, que lo irrumpan, que lo accidenten, ya sea inscribiéndose en las pedagogías del estado-nación sudafricano, en las prácticas performativas de la nación que lo contestan y/o estableciendo puentes entre ellas.

De ahí que las contestaciones elaboradas por los artistas sudafricanos que aquí hemos trabajado precisaban ser pensadas a través de las conexiones productivas con las herramientas críticas que Homi Bhabha y Partha Chatterjee, Achille Mbembe, Jean y John Comaroff, entre otros, han ofrecido para reflexionar sobre la nación postcolonial, en y desde los márgenes de la nación moderna. En este sentido, una conclusión capital ha emergido de esos cruces: las narraciones de la nación siguen siendo un territorio operativo y privilegiado en las contiendas

³⁴⁹ *Ibidem*, pp. 181-184.

³⁵⁰ Bhabha, Homi. “Introducción. Narrar la nación”, en Bhabha, Homi (comp.), en *Nación y Narración*, Ob. Cit., p. 13.

políticas y en las disputas de sentido por tejer escenarios de visibilización, enunciación, legitimidad y empoderamiento en las coordenadas de la Sudáfrica postcolonial y postapartheid. Esto nos obligó a anudar articulaciones problemáticas, pero persistentes, entre nación y modernidad, colonia y postcolonia, apartheid y postapartheid, lo autóctono y lo extranjero.

En las conjugaciones entre esas variables y en las connivencias que se derivan de esos entrelazamientos, se fraguan los retos de la Sudáfrica contemporánea, enmarcada en una modernidad que, siguiendo la definición que proporciona Saurabh Dube, recurre a distintos procesos históricos, “...procesos que involucran los imperios y las colonias, la raza y el genocidio, las fes renacientes y las tradiciones cosificadas, los regímenes disciplinarios y los sujetos subalternos, así como la magia del Estado y los encantamientos de lo moderno”³⁵¹. Las relaciones postcoloniales que se tejen en esas coyunturas y que estructuran los procesos creativos de artistas como Penny Siopis, Sue Williamson, Jane Alexander, Berni Searle, Wim Botha y el realizador cinematográfico Neill Blomkamp (así como todo el equipo de trabajo de *Sector 9*), muestran el escenario de una Sudáfrica permanentemente escindida, fragmentada y racializada; de cuyos contornos emerge un sujeto político inestable, no sólo ontológicamente inestable, sino que se trata de un sujeto histórico (des) colocado que obliga al uso de categorías -para figurar y figurarse- que también necesitan ser inestables, esto quiere decir que precisan ser habitadas por las tensiones y negociaciones de esas yuxtaposiciones que conforman el espacio/tiempo heterogéneo de la nación moderna en Sudáfrica. En esos gestos críticos, en esos paisajes simbólicos inundados de muros visibles e invisibles, de fronteras, de límites, la nación y la modernidad³⁵² también se levantan colmadas de texturas, pliegues y fisuras, desautorizando sus propios trayectos unívocos.

³⁵¹ Dube, Saurabh. “Cuestiones de Modernidad”, en *Modernidad e historia. Cuestiones críticas*. El Colegio de México, México D. F., 2011, p. 30. Allí mismo el autor amplía: “...durante los últimos cinco siglos los procedimientos de la modernidad como historia han sido todo menos perfectos, homogéneos o sencillos, contrariamente a quienes opinan a favor de una trayectoria única de este fenómeno. Estos procedimientos encontraron distintas expresiones en diferentes partes del mundo, de modo que la modernidad siempre ha sido representada en plural: *modernidades*. Al mismo tiempo, ya sea caracterizados como la modernidad o las modernidades, dichos procedimientos han hecho referencia a procesos de significado y poder sin duda contradictorios, divididos y cuestionados. En realidad, es dentro de esta pluralidad y heterogeneidad, que la diferencia y la contradicción, las oposiciones constitutivas de la modernidad, las jerarquías formativas y las diferenciaciones seductoras –por ejemplo entre lo tradicional y lo moderno y las otras antinomias jerárquicas que implican- se escenifican y se elaboran”, *Ibidem*, pp. 30-31.

³⁵² Nicholas Mirzoeff en pocas palabras construye una metáfora para definir su concepto de modernidad. Lo traigo aquí porque me gustaría que completara los sentidos que le estoy otorgando a estos procesos en el contexto sudafricano. Mirzoeff entonces plantea que: “la vista desde un tren en marcha fue una experiencia visual importante en la formación de la modernidad, pues abría la posibilidad de que la propia modernidad pudiera ser concebida

Todo lo anterior nos coloca en otro de los puntos nodales que fue tejiendo sus ejes reflexivos de manera implícita y explícita a lo largo de la tesis: las imbricaciones arte-política. Acá, estuvimos muy lejos, conceptualmente hablando, de los escenarios epistémicos del llamado arte de protesta, que ha sido el sitio privilegiado o la calificación más socorrida para ubicar a las manifestaciones artísticas que confrontan a los ejercicios de poder, por lo general, fuera de los espacios tradicionalmente pensados para la plenificación o consagración de la obra de arte. En Sudáfrica, el arte de protesta, bajo conceptualizaciones divergentes, tuvo un amplio desarrollo en los años ochentas del siglo XX durante los estados de emergencia decretados por el gobierno afrikáner, con el objetivo de movilizar a la población en los actos de resistencia frente a las restricciones de la política del apartheid. Aposté aquí, intencionalmente, por centrar el análisis en otro tipo de propuesta visual, donde resultaran protagónicas las dimensiones de lo político –tal y como lo discutí en el capítulo 3, siguiendo a Jacques Rancière-, pero que no fueran leídas “fácilmente” o monolíticamente como obras políticas. Estas aseveraciones que estoy construyendo pueden resultar muy problemáticas, incluso, pueden ser el objeto polémico de otro trabajo de investigación, pero lo que quiero con esto es enfatizar las posibilidades que para el análisis ofrece un tipo de obra que tropologice las variables de enunciación y las contradicciones que despliega. Así, los imperativos de la raza, la clase, el género, las adscripciones nacionalistas –ya sean afrikáners, británicas o africanas-, la violencia, la seguridad, la inseguridad, la historia, los procesos de identidad, las pertenencias, las extranjerías, los problemas de representación y las relaciones de poder encontraron en el entramado de la complejidad del lenguaje artístico, en los engranajes particulares y metafóricos de los planos de la forma y del contenido, sus tratamientos políticos más peliagudos.

como una imagen en movimiento (...) una modernidad dispersiva que sustituye el modelo de evolución lineal”, en Mirzoeff, Nicholas. “Transcultur: de Kongo al Congo”, en *Ob. Cit.*, p. 185. Igualmente, en su libro *Modernity: An introduction to Modern Societies*, Stuart Hall ofrece interesantes características y define estrategias que liberan al concepto de modernidad del marco eurocéntrico en el cual ha permanecido por largo tiempo. El autor argumenta que la modernidad es un proceso social y que su formación comienza en diferentes tiempos en diversas sociedades, y ocurre a lo largo de siglos de distintas maneras, sin puntos de cortes precisos. Al no desplegar una única lógica de desarrollo, la modernidad no puede asumirse de la misma forma y con las mismas características en todas las sociedades, más bien ha estado condicionada por las peculiaridades de cada contexto cultural. Esto permite pensar las características constitutivas de la modernidad en arte sin tomar necesariamente a Europa como modelo. El reconocimiento de que la modernidad se relaciona con una gama posible de opciones permite analizar algunas de sus características intrínsecas –entre otras, la innovación y la experimentación estilística- como parte de un proceso que tiene también lugar en otras sociedades, por tanto no reducible a un fenómeno exclusivamente europeo. Para más información al respecto ver Hall, Stuart. “Introduction”, en *Modernity: An introduction to Modern Societies*. Blackwell Publishers, Cambridge, 1996.

Asimismo, las conexiones disciplinares, volcadas en herramientas teórico-metodológicas pertenecientes a campos disímiles, que un tipo de análisis como el que se despliega en la investigación requiere, implicó un ejercicio selectivo y crítico que giró en torno a la construcción de sentidos y a las prácticas de significación de las propuestas simbólicas objetos de nuestra atención. Mi interés fundamental en este punto fue trabajar con las nociones ampliadas de las propias metodologías híbridas de la historia del arte, conjuntando además las escrituras reflexivas de esas trayectorias con las perspectivas más recientes sobre la imagen, los regímenes de visualidad y de la mirada de los estudios visuales. Sin embargo, creo que en los marcos de esta tesis, las propias cartografías eurocéntricas de esos estudios, se vieron jironeadas, complementadas y excedidas por los aportes fundamentales de historiadores africanos del arte y de otros autores del “sur” que supieron enturbiar y emborronar la superficie de una imagen lineal que iba de la colonia a la postcolonia, de lo blanco a lo negro, del apartheid al postapartheid.

Bibliografía

1. Adorno, Theodor W. *Teoría Estética*, Editorial Akal, Madrid, 2004.
2. Ahluwalia, Pal. *Politics and Post-colonial Theory. African Inflections*. Routledge, London, 2001.
3. Alexander, Jane. “Palabras para la Bienal de La Habana”, en Catálogo *Quinta Bienal de La Habana. Arte. Sociedad Reflexión*, Centro Wifredo Lam, Ciudad de La Habana, 1994.
4. Altbeker, Antony y Steinberg, Jonny. “Race, reason and representation in National Party discourse, 1990-1992”, en Howarth, David R. y Norval, Aletta J. (eds.) *South Africa in transition. New Theoretical perspectives*. ST. Martin’s Press, New York, 1998, pp.49-71.
5. Amin, Samir. “Prefacio”, en Marais, Hein. *Sudáfrica: límites al cambio. La economía política de la transformación*, siglo veintiuno editores, México D.F, 2001.
6. Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Editorial Fondo de Cultura Económica, México D.F, 1993.
7. Appadurai, Arjun. “Disjuncture and Difference in the Global Culture Economy”, *Public Culture*, Vol. 2, núm. 2, 1990, pp. 1-24.
8. Appiah, Kwame A. “The postcolonial and the posmodern”, en *In my father’s house. Africa in the Philosophy of Culture*. Oxford University Press, New York, 1992.
9. Araeen, Rasheed. “What is post-Apartheid South Africa and its place in the world?” en Catálogo de la *Primera Bienal de Johannesburgo*, Sudáfrica, 1995, pp. 16-19.
10. Arendt, Hannah. *Sobre la violencia*. Ciencia Política. Alianza Editorial, Madrid, 2005.
11. Arnold, Marion. *Women and art in South Africa*, David Philip Publishers, Cape Town, 1996.
12. Barnard, Rita (ed.). *After the thrill is gone. A decade of postapartheid in South Africa*. Duke University, 2004.
13. Barron, Chris. “Afrikaans takes a wary step into the future”, en *Sunday Times*, 8 de diciembre de 1996, Johannesburgo, p. 8.
14. Barthes, Roland. *Cómo vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Siglo XXI editores, Buenos Aires, 2004.
15. Beinart, William y Dubow, Saul. “Introduction: the historiography of segregation and apartheid”, en Beinart, William y Dubow, Saul (ed.s). *Segregation and apartheid in twentieth century South Africa*. Routledge, New York, 1995, pp. 1-24.
16. Belting, Hans. *The end of Art History*, University of Chicago Press, 1987.
17. Bester, Rory. “Floating free. Narrative fantasies”, en *Berni Searle*, Bell-Roberts Publishing, Cape Town, 2003.
18. Betterton, Rosemary. *An intimate distance: women, artists and the body*, Routledge, London, 1996.
19. Bhabha, Homi. “Narrando la nación”, en Fernández Bravo, Álvaro (comp.) *La Invención de la Nación. Lecturas de la Identidad de Herder a Homi Bhabha*, Editorial Manantial, Buenos Aires, 2000. pp. 213-214.
20. Bhabha, Homi. “Diseminación. El tiempo, el relato y los márgenes de la nación moderna”, en *El lugar de la cultura*, Editorial Manantial, Buenos Aires, 2002.
21. Bhabha, Homi (comp.) *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2010.
22. Bourriaud, Nicolas. *Estética Relacional*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2006.
23. Brea, José Luis (ed.). *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Ediciones Akal, Madrid, 2005.
24. Brea, José Luis. “Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales”, en Revista *Estudios Visuales. Crítica de la Cultura Visual y el Arte Contemporáneo*, No.3, Enero 2006, Madrid.

25. Brenez, Nicole. "El viaje absoluto. Propuestas sobre el cuerpo en las teorías contemporáneas sobre cine", *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y el audiovisual*, núm. 1, 2010.
26. Breitz, Candice. "¿Por qué no han existido artistas africanos de vanguardia?", *Atlántica. Revista de Arte y Pensamiento*, No. 11, 1995, pp. 52-64.
27. Brodie, David. "Wim Botha", en Perryer, Sophie (ed.) *10 years. 100 artists. Art in a Democratic South Africa*. Bell-Roberts Publishing, Cape Town, 2004.
28. Buchloh, Benjamin H. D. "Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo", en Picazo, Glória y Ribalta, Jorge (eds.) *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2003, pp. 97-132.
29. Bürger, Peter. *Teoría de la Vanguardia*. Editorial Península, Barcelona, 1987.
30. Burke, Peter. *La fabricación del Luis XIV*. Editorial Nerea, Madrid, 1995.
31. Butler, Judith. "Prefacio", en *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Editorial Paidós, Buenos Aires, 2008.
32. Butler, Judith y Chakravorty Spivak, Gayatri. *¿Quién le canta al estado-nación? Lenguaje, política, pertenencia*. Editorial Paidós, Buenos Aires, 2009.
33. Cabanillas, Natalia. *Género y memoria en Sudáfrica post apartheid: la construcción de la noción de víctima en la Comisión de la Verdad y la Reconciliación (1995-1998)*. El Colegio de México, México D.F, 2011.
34. Carballido, Laura. *La partición: narrativas históricas y literarias*. El Colegio de México, México D.F, 2005.
35. Carman, Jillian. *Uplifting the Colonial Philistine: Florence Phillips and the making of the Johannesburg Art Gallery*. Wits University Press, Johannesburg, 2006.
36. Castillejo, Alejandro. "El antropólogo como otro: conocimiento, hegemonía y el proyecto antropológico", *Antípoda*, núm. 1, 2005, pp. 15-37.
37. Castillejo, Alejandro. *Los archivos del dolor. Ensayos sobre la violencia y el recuerdo en la Sudáfrica contemporánea*, Ediciones Uniandes, Bogotá, 2009.
38. Cejas, Mónica I. "Retro-ilusiones en tiempos inestables: comisionando la memoria para la (re)inscripción de la nación post apartheid", en De la peza, María del Carmen (coord.). *Memoria (s) y política. Experiencia, poéticas y construcciones de nación*. Editorial Prometeo, Buenos Aires, 2009.
39. Chakrabarty, Dipesh. *Al margen de Europa. ¿Estamos ante el final del predominio cultural europeo?* Tusquets Editores, Barcelona, 2008.
40. Chartier, Roger. *El presente del pasado. Escritura de la historia, historia de lo escrito*. Universidad Iberoamericana, México D.F, 2005.
41. Chatterjee, Partha. "Nación y Nacionalismo", en *La nación en tiempo heterogéneo y otros estudios subalternos*. Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2008.
42. Chisholm, Linda. "The state of South Africa's schools", en *State of the Nation. South Africa 2004-2005*, HSRC Press, South Africa, 2005.
43. Comaroff, Jean y John L. "Ethnography and the Historical Imagination", en *Civil Society and the political imagination in Africa. Critical perspective*. University of Chicago Press, Chigaco, 1999.
44. Comaroff, Jean y Jhon L. "Naturalizando la nación: aliens, apocalipsis y el estado postcolonial", *Revista de Antropología Social*, núm. 11, 2002, pp. 89-133.
45. Comaroff, Jhon L. "Reflections on the colonial state, in South Africa and elsewhere: factions, fragments, facts and fictions", en Zegeye, Abebe (ed.) *Social Identities in the new South Africa. After Apartheid*, Vol. one. Kwela Books and SA History Online, Cape Town, 2001, pp. 37-80.
46. Coombes, Annie E. "Representations. Introduction", en Araeen, Rasheed (comp.). *The Third Text Reader on Art, Culture and Theory*, Continuum, New York, 2002.
47. Coombes, Annie E. *History alter Apartheid. Visual Culture and public Memory in a democratic South Africa*. Duke University, 2003.

48. Coombes, Annie E., "Skin Deep/Bodies of Evidence. The work of Berni Searle", en Hassan, Salah M. y Oguibe, Olu (ed.s). *Authentic/Ex-centric. Conceptualism in contemporary african art*. Forum for African Arts, New York, 2001.
49. Cooper, F. "Conflict and conection: rethinking colonial african history", en *American Historical Review*, No. 99, 1994.
50. Cooper, Frederick. *Tensions of Empire. Colonial Cultures in a bourgeois world*, Berkeley, University of California, 1997.
51. Cornevin, Marianne. *Apartheid: poder y falsificación de la historia*. UNESCO, París, 1980.
52. Crais, Clifton (ed.), *The Culture of power in Southern Africa. Essays on state formation and the political imagination*, Portsmouth, N.H. Heinemann, 2003.
53. Danto, Arthur C., "Mapping the art world", en el catálogo de la *Primera Bienal de Johannesburgo*, Sudáfrica, 1995, pp. 24-25.
54. Danto, Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Editorial Paidós, Barcelona, 1999.
55. Danto, Arthur C. *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Editorial Paidós, Barcelona, 2002.
56. Davis, Geoffrey V. *Voices of Justice and Reason: Apartheid and beyond in South African Literature*. Editorial Rapodi, Amsterdam, 2003.
57. Deleuze, Gilles. *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*. Editorial Paidós Barcelona, 2004.
58. Derrida, Jacques. *La deconstrucción en las fronteras de la Filosofía*. Editorial Paidós, Barcelona, 1996.
59. Derrida, Jacques *La verdad en pintura*. Editorial Paidós, Buenos Aires, 2001.
60. Derrida, Jacques. *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Editorial Trotta, Madrid, 1997.
61. Desai, Gaurav. *Subject to colonialism*. Duke University Press, 2001.
62. Dhlomo, Bongani. "Emerging from the margings", en Catálogo de la *Primera Bienal de Johannesburgo*, Sudáfrica, 1995, pp. 26-28.
63. Diepen, Maria van. "Introduction", en Diepen, Maria van (ed.) *The National Question in South Africa*. Zed Books Ltd., London and New Jersey, 1988.
64. Dikovitskaya, Margaret. *Visual culture: the study of the visual after the cultural turn*. Massachusetts Institute of Technology, Massachusetts, 2005.
65. Donoso, Carla. "El cuerpo femenino como representación simbólica: reproducción y violencia", en Vidal, Francisco y Donoso, Carla (comp.). *Cuerpo y Sexualidad*. Universidad Arcis, Chile, 2002.
66. Dorotinsky Alperstein, Deborah. "Imagen e Imaginarios Sociales. Los indios yaqui en la revista *Hoy en 1939*", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Núm. 94, 2009, pp. 93-126.
67. Dube, Saurabh. *Pasados poscoloniales*, El Colegio de México, México D.F, 1999.
68. Dube, Saurabh. *Sujetos Subalternos*. El Colegio de México, México D.F, 2001.
69. Dube, Saurabh. *Genealogías del presente. Conversión, colonialismo, cultura*. El Colegio de México, México D.F, 2003.
70. Dube, Saurabh. *Historias Esparcidas*. El Colegio de México, México D.F, 2007.
71. Dube, Saurabh. *Modernidad e historia. Cuestiones críticas*. El Colegio de México, México D.F, 2011.
72. Dyzenhaus, David. *Judging the judges, judging ourselves truth, reconciliation and the Apartheid legal order*. Oxford, England Hart, 2003.
73. Elkins, James. *Visual studies: a skeptical introduction*, Routledge, New York, 2003.
74. Eksteen, Frederik. "Ceremonial bodies inside-out. Looking with Botha's speculum", en Catálogo de la exposición *Speculum* de Wim Botha, en MICHAEL STEVENSON Gallery, Cape Town, 2003.

75. Enwezor, Okwui. "Reframing the Black Subject: Ideology and Fantasy in Contemporary South African Representation", en Enwezor, Okwui y Oguibe, Olu (comp.). *Reading the Contemporary. African Art from Theory to Marketplace*. Institute of International Visual Arts, Londres, 1999, pp. 376-399.
76. Enwezor, Okwui. "The enigma of the rainbow nation. Contemporary South African art at the crossroads of History", en Catálogo de la exposición *Personal Affects. Power and Poetics in Contemporary South African Art*. Museum for African Art, New York, 2005.
77. Enwezor, Okwui. "'Better Lives', marginal selves: Framing the current reception of contemporary South African art", en Williamson, Sue
78. Fabian, Johannes. *Remembering the present. Painting and popular history in Zaire*. University of California Press, Berkeley, 1996.
79. Foucault, Michel, en Rabinow, Paul (comp.) "Nietzsche, Genealogy, History", en *Foucault's Reader*, Random House, INC, New York, 1984.
80. Francastel, Pierre. "Elementos y estructuras del lenguaje figurativo", en Navarro, Desiderio (coord.), *Image I. Teoría Francesa y Francófona del lenguaje Visual y Pictórico*, Casa de las Américas, La Habana, 1989.
81. Frescura, Franco. "The spatial geography of urban apartheid", en en Zegeye, Abebe (ed.) *Social Identities in the new South Africa. After Apartheid*, Vol. one. Kwela Books and SA History Online, Cape Town, 2001, pp. 99-126.
82. Fusi, Lorenzo. "ZA Young Art from South Africa", en Revista *arthrob*, Issue No. 127, March, 2008.
83. Galarza, Carolina y Escobares, Sonia. "El apartheid sudafricano: ¿una construcción ideológica?", en AfrolNews <http://www.afrol.com/es/especiales/13267>. Última revisión 31 de marzo de 2011.
84. García Canclini, Néstor. "El patrimonio cultural de México y la construcción imaginaria de lo nacional", en Florescano, Enrique. *El patrimonio nacional de México* (Tomo 1). CONACULTA y Fondo de Cultura Económica, México, 1997.
85. Gatens, Moira. "Towards a Feminist Philosophy of the Body", en *Imaginary Bodies. Ethics, Power and Corporeality*. Editorial Routledge, New York, 1996.
86. Gibson, James. *Overcoming Apartheid can truth reconcile a divided nation?* Russell Sage Foundation, 2004.
87. Giliomee, Hermann. "The Growth of afrikáner identity", en Beinart, William y Dubow, Saul (ed.s). *Segregation and apartheid in twentieth century South Africa*. Routledge, New York, 1995, pp. 189-205.
88. Gordimer, Nadine. "Foreword", en Williamson, Sue. *South African Art Now*, Collins Design, New York, 2009.
89. Gouws, Amanda (ed.) *Unthinking citizenship feminist debates in contemporary South Africa*, England Asghate, 2004.
90. Gunner, Elizabeth. *Politics and performance: theater, Poetry, and song in Southern Africa*. Witwatersrand University, Sudáfrica, 1994.
91. Hall, Stuart. "Codificar y decodificar", en *Culture, Media and Language*, Hutchinson, London, 1980.
92. Hall, Stuart. "Introduction", en *Modernity: An introduction to Modern Societies*. Blackwell Publishers, Cambridge, 1996.
93. Hall, Stuart. "El trabajo de la representación", en Eduardo Restrepo, Catherine Walsh, Víctor Vich (coord.s), *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Instituto de Estudios Sociales y Culturales, Pensar, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2010.
94. Hamilton, Carolyn y otros autores (ed.s) "introduction". *Refiguring the Archive*. New Africa Books, Cape Town, 2002.
95. Hartman, Saidiya. "The time of slavery", en Dube, Saurabh (coord.) *Enduring Enchantments*, a special issue of *South Atlantic Quarterly*, Vol.101, núm. 4, 2002, pp. 757-777.

96. Hassan, Salah M. Oguibe, Olu.(ed.s). *Authentic/Ex-centric. Conceptualism in contemporary african art*. Forum for African Arts, New York, 2001.
97. Hodder-Williams, Richard. "Well, Will South Africa Survive? A Review Article", en *Revista African Affairs*, Vol. 80, No. 320, Jul., 1981, pp. 405-416.
98. Holiday, Anthony. "Forgiving and forgetting: the Truth and Reconciliation Commission", en Nuttall, Sarah y Coetzee, Carli (eds). *Negotiating the past. The making of memory in South Africa*, Oxford University Press Southern Africa, Cape Town, 1999, pp.43-56.
99. Howarth, David R. y Norval, Aletta J. "Introduction: changing paradigms and the politics of transition in South Africa", en Howarth, David R. y Norval, Aletta J. (eds.) *South Africa in transition. New Theoretical perspectives*. ST. Martin's Press, New York, 1998.
100. Jeppie, Shamil y Soudien, Crain. *The Struggle for District Six: past and present*. Buchu Books, Cape Town, 1990.
101. Jollie, Rosemary y Attridge, Derek (eds.) *Writing South Africa: literatura, apartheid, and democracy 1970- 1995*. Cambridge University, 1998.
102. Jung, Courtney. *Then I was black: South African Political Identities in Transition*. Yale University, 2000.
103. Kgohloane, Penélope. "Students draw attention to race classification", en *Mail & Guradian*, 5 de Octubre de 2006, Pretoria, p. 1.
104. Khan, Sharlene. "Berni Searle", en Perryer, Sophie (ed.). *10 years. 100 artists. Art in a Democratic South Africa*. Bell-Roberts Publishing, Cape Town, 2004.
105. Kracauer, Siegfried. *De Caligari a Hitler*. Editorial Paidós, Barcelona, 1995.
106. Krauss, Rosalind, en "Cuestionario sobre Cultura Visual", en *Revista Estudios Visuales. Crítica de la Cultura Visual y el Arte Contemporáneo*, No.1, Noviembre 2003, Madrid.
107. Kotze, Hennie y Du Toit, Pierre. "The State, Civil Society, and Democratic Transition in South Africa: A Survey of Elite Attitudes", en *The Journal of Conflict Resolution*, Vol. 39, No. 1. (Mar., 1995), pp. 27-48.
108. Lamprech, Andrew. "Jane Alexander", en Perryer, Sophie (Ed.). *10 years. 100 artists. Art in a Democratic South Africa*. Bell-Roberts Publishing, Cape Town, 2004.
109. Littlefield Kasfir, Sydney. "The African Artist: Shifting Identities in the Postcolonial World", en *Contemporary African Art*, Thames and Hudson, Londres, 1999.
110. Lodge, Tom. *Politics in South Africa from Mandela to Mbeki*. Indiana University, Bloomington, 2003.
111. Longoni, Ana. "(Otras) aporías de la vanguardia argentina de los años 60/70", en *Revista Versión. Estudios de Comunicación y política*, No. 20 UAM-X, México, 2007, pp. 53-76.
112. Louise Pratt, Mary. "Introducción: la crítica en la zona de contacto", en *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, Fondo de Cultura Económica, México D.F, 2010.
113. Magubane, Ben. *The making of a racist state. British imperialism and the Union of South Africa, 1875-1910*. African World Press, New Jersey, 1996.
114. Mandela, Nelson. "Reconciliation Day", en Nelson Mandela. *From Freedom to the Future. Tributes and Speeches*. Jonathan Ball Publishers, Johannesburg & Cape Town, Sudáfrica, 2003.
115. Mattelart, Armand y Neveu, Eric. "Los años Birmingham (1964-1980): la primavera de los estudios culturales", en *Introducción a los estudios culturales*, Editorial Paidós, Barcelona, 2002.
116. Marais, Heins. "Introducción", *Sudáfrica. Límites al cambio. La economía política de la transformación*, siglo veintiuno editores, México D.F, 2002.
117. Marchart, Oliver. "La política y lo político: genealogía de una diferencia conceptual", en *El pensamiento político posfundacional. La diferencia política en Nancy*, Lefort, Badiou y Laclau. Editorial Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2009.
118. Marx, Anthony W. *Making race and nation: a comparison of South Africa, The United States, and Brazil*. Cambridge University, 1998.
119. Mayer, Ruth. *Artificial Africas*. Hanover and London, University Press of New England, 2002.

120. Mbembe, Achille. "Provisional Notes on the Postcolony", *Africa: Journal of the International Africa Institute*, Vol. 62, núm. 1, 1992, pp. 3-37.
121. Mbembe, Achille. *On the postcolony*. University of California Press, Los Angeles, 2001.
122. Mbembe, Achille. "Al borde del mundo. Fronteras, territorialidad y soberanía en África", en Mezzadra, Sandro (comp.) *Estudios Postcoloniales. Ensayos fundamentales. Traficante de Sueños*, Madrid, 2008, pp. 167-196.
123. McClinton, Anne. "No Longer in a Future Heaven": Women and Nationalism in South Africa. En, revista *Transition*, No. 51 (1991), pp. 104-123.
124. McClintock, Anne. *Imperial Leather*, Routledge, New York, 1995.
125. McEachern, Charmaine. "The new South Africa: Representing Nation and State", en Ahluwalia, Pal y Ashcroft, Bill (eds) *Narratives of Nation Media, Memory and Representation in the Making of The new South Africa*, Nova Science Publishers, New York, 2002, pp. 1-18.
126. Méndez, Lourdes. *Antropología de la producción artística*. Editorial Síntesis, Madrid, 1995.
127. Mezzadra, Sandro (comp.). *Estudios Postcoloniales. Ensayos fundamentales*. Editorial Traficantes de Sueños, Madrid, 2008.
128. Mirzoeff, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*, Editorial Paidós, Barcelona, 2003.
129. Mitchell, W. J. T. *Iconology. Image, text, ideology*. The University of Chicago Press, Chicago, 1986.
130. Mitchell, W. J. T., "What do Pictures "Really" want?", en *Revista October*, Vol. 77, (Summer, 1996).
131. Mitchell, W. J. T., "Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual", en *Revista de Estudios Visuales. Crítica de la Cultura Visual y el Arte Contemporáneo*, No.1, Noviembre 2003.
132. Mitchell, W.J.T. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre la representación verbal y visual*. Editorial Akal/Estudios Visuales, Madrid, 2009
133. Monsiváis, Carlos."De la sociedad tradicional a la sociedad postradicional", en Martín Barbero, Jesús (coord.) *Cuadernos de nación. Imaginarios de nación. Pensar en medio de la tormenta*, Ministerio de Cultura, Bogotá, 2001.
134. Mosquera, Gerardo (ed.) *Beyond the fantastic: contemporary art criticism from Latin America*. The Institute of International Visual Arts, The MIT Press, London, 1996.
135. Mosquera, Gerardo. "Arte y política: contradicciones, disyuntivas, posibilidades", conferencia del autor en el Congreso "Arte y Revolución. Descongreso sobre Historia(s) del arte", organizado por Brumaria como parte de su participación en *Documenta 12 Magazines*. Enero de 2007, Madrid. *Revista Brumaria*: <http://brumaria.net/>
136. Moxey, Keith. *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre la historia del arte*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 2004.
137. MuriniK, Tracy. "Berni Searle". *NKA Journal of Contemporary Art*. Spring/Summer, 2001.
138. Murray, Colin. "Displaced urbanization: South Africa's rural slums", en Beinart, William y Dubow, Saul (ed.s). *Segregation and apartheid in twentieth century South Africa*. Routledge, New York, 1995, pp. 231-255.
139. Nelson, Steven. "Post-South Africa", en catálogo de la exposición *Personal Affects. Power and poetics in Contemporary South African Art*. Volume II, Museum for African Art, New York, 2004, pp. 11-17.
140. Norval, Aletta J. Norval. "Decolonization, Demonization and Difference: the Difficult Constitution of a Nation", en Le Sueur, James D. (ed) *The Decolonization Reader*Routledge, New York, 2003, pp. 256-268.
141. Nuttall, Sarah y Michael, Cheryl-Ann. "Introduction: imagining the present", en Nuttall, Sarah y Michael, Cheryl-Ann (eds) *Senses of culture. South african culture studies*, Oxford University Press Southern Africa, cape Town, 2000, pp. 1-23.
142. Nuttall, Sarah y Michael, Cheryl-Ann (ed.s). *Senses of culture. South African culture studies*, Oxford University Press, New York, 2000.

143. Oguibe, Olu. "In the "Heart of Darkness"", en Revista Third Text, no.23, Summer, 1993.
144. Oguibe, Olu. "Art, identities, boundaries", en Nka. Journal of Contemporary African Art, Fall/Winter, 1995.
145. Oguibe, Olu. "Photography and the substance of the image", en Bell, Clare y Enwezor, Okwui (ed.s), In/sight: African photographers, 1940 to the present. New York, 1996.
146. Oguibe, Olu and Enwezor, Okwui (ed.s). Reading the contemporary. African Art from theory to the marketplace. The Institute of International Visual Arts, The MIT Press, London, 1999.
147. Oguibe, Olu. "The photographic experience: toward an understanding of photography in África", en Matt, Gerald, Miebhang, Thomas, Wien, Kunsthalle. Flash Afrique, Steidl Verlag, Göttingen, 2001.
148. Ormond, Roger. "Historia del apartheid", en Graham-Yooll, Andrew (comp.) En blanco y negro. Represión, censura y olvido en Sudáfrica. Ediciones de la Tempestad, Barcelona, 1992.
149. Panofsky, Erwin. "Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte en el Renacimiento", en El significado en las artes visuales, Editorial Alianza, Madrid, 1979.
150. Peffer, John. Art and the end of apartheid. University of Minnesota Press, Minneapolis, 2009.
151. Picallo Visconti, Ximena. Entre el Imperio y la Nación: Construcción y Presentación de la Identidad Literaria Sudafricana. Tesis de Maestría, El Colegio de México, 2000.
152. Pinney, Christopher. "Anotaciones desde la superficie de la imagen. Fotografía, poscolonialismo y modernidad vernácula", en Naranjo, Juan (ed.). Fotografía, antropología y colonialismo. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006.
153. Prislóo, Mastin (ed.) The social uses of literacy: theory and practice in contemporary South Africa. Editorial Sached, Sudáfrica, 1997.
154. Posel, Deborah. "The meaning of apartheid before 1948: conflicting interests and forces within the Afrikaner nationalist alliance", en Beinart, William y Dubow, Saul (ed.s), en Beinart, William y Dubow, Saul (ed.s). Segregation and apartheid in twentieth century South Africa. Routledge, New York, 1995, pp. 206-230.
155. Ramply, Matthew. "La Cultura Visual en la era postcolonial: el desafío de la Antropología", en Revista de Estudios Visuales. Crítica de la Cultura Visual y el Arte Contemporáneo. No. 3, Enero 2006, Madrid.
156. Ranciére, Jacques. Sobre políticas estéticas. Museo de Arte Contemporáneo, Barcelona, 2005.
157. Ranciére, Jacques, El Desacuerdo, Editorial Nueva Visión, Buenos Aires,
158. Ranciére, Jacques. "Los usos de la democracia", en En los bordes de lo político, Ediciones La Cebra, Buenos Aires, 2007.
159. Richards, Colin. "About face: aspects of art history and identity in South African visual culture", en Oguibe, Olu y Enwezor, Okwui (eds.) Reading the contemporary. African art from theory to the marketplace. Institute of International Visual Arts, London, 1999.
160. Richard, Nelly. "Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana", en Mato, Daniel (comp.) Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización, Editorial CLACSO, Buenos Aires, 2001.
161. Robinson, Jennifer. The Power of Apartheid. Butterworth-Heinemann Ltd, Boston, 1996.
162. Rufer, Mario. La nación en escenas. Memoria pública y usos del pasado en contextos postcoloniales, El Colegio de México, México D.F, 2010.
163. Sachs, Albie. "Preparing ourselves for freedom: culture and the ANC constitutional guidelines", en TDR, Vol. 35, No.1, spring, 1991.
164. Saks, Lucia y Benamou, Catherine. "África y Latinoamérica. El cine y sus migraciones circunatlánticas", en Rosenbaun, Jonathan y Martin, Adrian (coord.s) Mutaciones del cine contemporáneo. Editorial errata naturae, Madrid, 2010, pp. 265-290.
165. Sarlo, Beatriz. "Ser argentino: ya nada será igual", en Martín Barbero, Jesús (coord.) Cuadernos de nación. Imaginarios de nación. Pensar en medio de la tormenta, Ministerio de Cultura, Bogotá, 2001.

166. Schaeffer, Jean-Marie. Adiós a la estética. La Balsa de la Medusa, Madrid, 2005.
167. Shohat, Ella. "Notas sobre lo postcolonial", en Mezzadra, Sandro (comp.) Estudios postcoloniales. Ensayos fundamentales. Editorial Traficantes de Sueños, Madrid, 2008, pp. 103-120.
168. Simons, Jack y Ray, en "El cabo "liberal"", Clase y color en Sudáfrica 1850- 1950. Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2007.
169. Smith, Marquard. "Los estudios visuales como estudios de modos de hacer", en Revista Estudios Visuales. Crítica de la Cultura Visual y el Arte Contemporáneo, No.3, Enero 2006, Madrid.
170. Stam, Robert. "Los antecedentes de la teoría del cine", en Teorías del cine. Una Introducción, Editorial Paidós, Barcelona, 2001.
171. Shiner, Larry. La invención del arte. Una historia cultural. Editorial Paidós, Barcelona, 2004.
172. Shohat, Ella y Stam, Robert. Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico, Editorial Paidós, Barcelona, 2002.
173. Shohat, Ella. "Notas sobre lo "postcolonial"", en Mezzadra, Sandro (comp.) Estudios Postcoloniales. Ensayos fundamentales. Editorial Traficantes de Sueños, Madrid, 2008, pp.103-120.
174. Soyinka, Wole. El hombre ha muerto. Editorial Alfaguara, Madrid, 1986.
175. Suazo, Félix. "Para una redefinición de lo político en las prácticas de creación contemporáneas", en Curare. Espacio crítico para las artes, No. 16, julio-diciembre 2000.
176. Subirós, Pep. "¿África o Áfricas?" en catálogo de la exposición Áfricas: el artista y la ciudad. Barcelona, 2001.
177. Tarkovski, Andrei. Esculpir el tiempo. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos-UNAM, Mpxico D.F, 2005.
178. Taylor, Diana y Fuentes, Marcela (Comp.) Estudios avanzados de performance. Editorial Fondo de Cultura Económica, México D.F, 2011.
179. Tessé, Jean-Philippe. "Alien Nation. District 9, de Neill Blomkamp", Cahiers du Cinema España, núm. 26, 2009, pp. 36-37.
180. Tin, Hjalte. "Children in violent spaces: a reinterpretation of the 1976 Soweto Uprising", en Zegeye, Abebe (ed.) Social Identities in the new South Africa. After Apartheid, Vol. one. Kwela Books and SA History Online, Cape Town, 2001, pp. 127-152.
181. Tutu, Desmond, Opening Adress, HRVC Hearing, East London, SABC 2, Monday, April 15, 1996.
182. Van Alphen, Ernst. "¿Qué Historia, la Historia de quién, Historia con qué propósito? Nociones de Historia en Historia del arte y estudios de la Cultura Visual, en Revista Estudios Visuales. Crítica de la Cultura Visual y el Arte Contemporáneo, No.3, Enero 2006, Madrid.
183. Van Der Watt, Liese. "Berni Searle", en African Arts, Winter 2004.
184. Varela, Hilda. Sudáfrica: las raíces históricas: de la historia antigua a la paz de Vereeninging. El Colegio de México, 2000.
185. Varela, Hilda. Sudáfrica, las entrañas del apartheid. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1986.
186. Wall, Jeff. ""Señales de indiferencia": aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual", en Picazo, Glória y Ribalta, Jorge (eds.) Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo. Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2003, pp. 213-249.
187. Weitz, Rose. " A History of Women's Bodies", en The Politics of Women's Bodies, Oxford University Press, 2003.
188. Wilmsen, Edwin N., Dubow Saul y Sharp, John. "Introduction: Ethnicity, Identity and Nationalism in Southern Africa", en Journal of Southern African Studies, Vol. 20, No. 3, Special Issue: Ethnicity and Identity in Southern Africa. (Sep., 1994), pp. 347-353.

189. Williamson, Sue. Catálogo "Resistance Art in South Africa", Catholic Institute for International Relations, Londres, 1989.
190. Williamson, Sue. "Art and life in South Africa. 1968 to 2000", en Williamson, Sue (ed.) *South African Art Now*, Collins Design, New York, 2009.
191. Witz, Leslie. *Apartheid's Festival. Contesting South Africa's National Pasts*. Indiana University Press, Bloomington, 2003.
192. Wolpe, Harold. "Race and class in the national struggle in South Africa", en Diepen, Maria van (ed.) *The National Question in South Africa*. Zed Books Ltd., London and New Jersey, 1988, pp. 56-65.
193. Woods, Donald. *Rainbow Nation Revisited. South Africa's Decade of Democracy*. André Deutsch Ltd, London, 2000.
194. Worby, Eric. "Tyranny, Parody and Ethnic Polarity: Ritual Engagements with The State in Northwestern Zimbabwe", *Journal of Southern African Studies*, Vol. 24, núm. 3, 1998, pp. 561-578.
195. Zegeye, Abebe y Kriger (ed.s), "Introduction", en *Culture in the New South Africa after apartheid*, Vol. 2, Kwela Books, Cape Town, 2001.