

El Colegio de México

**La Representación de conflictos sociales en el arte
contemporáneo de Zimbabwe.**

**Trabajo Final presentado por
Yissel Arce Padrón
en conformidad con los requisitos establecidos
para recibir el grado de
MAESTRIA EN ESTUDIOS DE ASIA Y AFRICA
ESPECIALIDAD AFRICA**

Centro de Estudios de Asia y África

2006



Índice

Introducción.....	p.2
Capítulo 1. El arte africano contemporáneo: lecturas del mundo social en las artes visuales.....	p.7
Capítulo 2. Algunos caminos de las artes visuales en Zimbabwe y su vinculación con las estructuras políticas y sociales del país.....	p.21
Capítulo 3. Las obras de arte y su lectura del mundo social. Transgresiones, transacciones y negociaciones: el espacio de lo simbólico.....	p.44
Conclusiones.....	p.70
Bibliografía.....	p.72



Introducción

Al revisar los análisis y las exposiciones de arte más recientes que se han hecho, tanto en los centros culturales africanos, como fuera de ellos, resulta evidente el vacío de información sobre lo que está aconteciendo actualmente en el campo de las artes visuales en el territorio de Zimbabwe. Más allá de lo que se ha publicado sobre las manifestaciones de la llamada pintura rupestre de la región, de las famosas construcciones del Gran Zimbabwe y de la escultura Shona, el conocimiento que nos llega sobre la producción artística contemporánea resultaba muy fragmentado y lo poco que se sabe es fundamentalmente a través de casos muy aislados. La pregunta saltaba, ¿qué podría estar significando ese vacío?

Cuando se empieza de una manera más sistemática a analizar y a profundizar en el espacio artístico de la región –usando diferentes fuentes–, se puede encontrar una producción que emerge en un contexto sociopolítico y económico en crisis, con el cual ha establecido coordenadas de reflexión absolutamente polémicas y críticas para con el sistema. De ese modo, es posible leer en las obras de arte algunas de las dinámicas del panorama social que presenta Zimbabwe. Esto, por supuesto, provocaba que las instancias rectoras de la política del país no promovieran ni respaldaran este tipo de producción artística.

Lo que es hoy Zimbabwe, que hasta 1980 llevaba el nombre colonial de Rhodesia del sur, fue ocupado desde finales de la última década del siglo XIX por la *British South Africa Company*, dirigida por Cecil Rhodes, quien interesado en el control de los recursos mineros y agrícolas de la región, promovió una decidida política de asentamiento de colonos blancos que empezaron a apropiarse de la casi totalidad de las tierras y emplearon a la población local –constituida fundamentalmente por Shonas y Ndebele– como mano de obra. La forzaron además, a ocupar las llamadas zonas de

reservas que en su mayoría estaban localizadas en las áreas infestadas por la mosca tse tse. A esta política también estuvo asociada la emergencia de nuevas formas de división racial y social, cuyas resonancias se sienten todavía hoy en el país.

Cuando en 1980, Robert Mugabe resulta electo como presidente de Zimbabwe independiente -después de levantamientos armados a lo largo de toda la década de los años 70 y de un proceso de transición y negociación con el anterior gobierno de lo que era Rhodesia- el sector moderno de la economía estaba casi completamente manejado por la población blanca, que constituía solamente el 3.8% de la población. Bajo su propiedad estaban las mejores tierras, las concesiones mineras, las industrias y el sector financiero, la mayoría de los derechos de propiedad en las zonas urbanas, así como también los sectores profesionales y los puestos directivos.

Por tanto, el gobierno de Zimbabwe independiente, bajo la égida de la ZANU-PF (Unión Nacional Africana de Zimbabwe – Frente Patriótico) nació proclamando una estrategia de desarrollo con el principio de transformación y de crecimiento con igualdad, planteando además una identificación y un apoyo a la clase trabajadora y al campesinado, cuyo principal problema a resolver sería el de la tierra. La elección fue alejarse del sistema socio-económico capitalista y asumir una política socialista, que parecía ser la opción ideal para hacer desaparecer las desigualdades de clase y raza que se habían heredado de la historia pasada.

Sin embargo, un análisis de lo verdaderamente acontecido desde 1980 a la fecha demuestra que la revisión de las restricciones históricas resultó ser un proceso bastante limitado. El ajuste en las estructuras económicas, la redistribución de la tierra y los planes de Reforma Agraria, se convirtieron en transformaciones moderadas con respecto a lo que había anunciado la clase dirigente en 1980, y finalmente la reversión completa de esa política a partir de la introducción del Programa de Ajuste Estructural

en 1991. Además, comenzó una agresiva campaña de ocupación de tierras por parte de grupos de veteranos de la guerra de independencia, financiados por el partido del gobierno. Esa campaña ha ocasionado la muerte de decenas de granjeros blancos y centenares de trabajadores africanos de las granjas.

El manejo interno y la transformación de la política económica del país por parte de las diferentes instancias de poder, las intensas sequías, combinadas con las medidas impuestas por el Programa de Ajuste Estructural, la reducción de los gastos gubernamentales, la privatización de muchas industrias y el aumento del desempleo dejan ver un panorama socioeconómico muy deteriorado.

A esto se suma la existencia de un partido dirigente – la ZANU-PF- que controla toda la vida pública y social; sosteniendo un discurso, divorciado totalmente de la realidad que, con el propósito de mantener el apoyo y los votos de la gran mayoría de la población, hace uso de todos los medios posibles para sostener la ficción de una sociedad libre de conflictos y con una unidad –que resulta coercitiva- entre la población. Tanto, que todo acto de disidencia está prohibido y resulta altamente recriminado. El presidente, Robert Mugabe, quien se reconoce como única entidad portadora de la ley y la verdad, encargado de normativizar todo el funcionamiento de la sociedad, manipula las tensiones, los conflictos existentes y hace uso permanente de la violencia como herramienta de control social, provocando un clima generalizado –tanto en las ciudades como en la zona rural, de represión e intimidación.

Teniendo en cuenta esta realidad, el presente estudio explora la expresión de esos conflictos socioeconómicos y políticos de Zimbabwe a través de las propuestas estéticas de un grupo de artistas que usando diferentes recursos tropológicos, se vincula con el marco social, permitiéndonos leer estas manifestaciones culturales y su imbricación con el contexto desde la perspectiva de las relaciones de poder. Asimismo,

se propone constatar las diferentes maneras en las cuales algunos de los campos constitutivos de la sociedad de Zimbabwe –en este caso el artístico y el político- se interrelacionan a través de ejercicios de dominación, creando realidades productivas.

En el arte contemporáneo de Zimbabwe que nos interesa trabajar, la representación de los conflictos sociales del país se aleja de la visión homogénea del discurso oficial. Discurso este que proyecta un imaginario ficticio donde las contradicciones y diferencias entre la población y el ejercicio de autoridad estatal no tienen cabida.

Estas expresiones artísticas aprovechan los intersticios que el sistema de dominación no ha podido controlar y se establecen como espacios de comentario social y político en una sociedad altamente reprimida. A través de diferentes recursos simbólicos –ironía, parodia, intertextualidad, simulación, metáfora, entre otros- se crean lenguajes donde se ponen en discusión temáticas que no encuentran la libertad de circular abiertamente en otros campos sociales del país.

El sistema de relaciones de poder que estructura el campo artístico de Zimbabwe, deja ver mecanismos alternativos de resistencia y convivencia con la política sin proponer una subversión absoluta o un colapso del sistema de autoridad.

Este estudio se presentará en tres capítulos. En el primero de ellos, “El arte africano contemporáneo: lecturas del mundo social en las artes visuales”, serán abordados los términos y conceptos con los que se trabajarán, así como el aparato teórico que estructurará todo el análisis. También se exploran las temáticas generales que aborda el arte africano, y constataremos cómo esas temáticas están imbricadas con el campo social y el político. De este modo, se inscribirá también en el contexto artístico del continente la producción contemporánea de Zimbabwe.

En el segundo apartado, “Algunos caminos de las artes visuales en Zimbabwe y su vinculación con las estructuras políticas y sociales del país”, se hará un recorrido por la trayectoria artística de la región, imbricada con el análisis histórico, político y económico, correspondiente a cada período de la trayectoria. Nos detendremos especialmente en el caso de la escultura Shona, por la manipulación de que es objeto, tanto en el período colonial, como en el gobierno independentista.

En el tercero, “Las obras de arte y su lectura del mundo social. Transgresiones, transacciones y negociaciones: el espacio de lo simbólico”, se analizarán un conjunto de obras, con todas las herramientas teóricas que se han venido definiendo y con todos los elementos que proporcionó el recorrido por el contexto sociopolítico y económico del país para constatar cómo estas obras representan el imaginario ficticio que proyecta el estado.

1- El arte africano contemporáneo: lecturas del mundo social en las artes visuales.

*El tigre no anuncia su tigritud, salta.
Wole Soyinka.*

El discurso que desde su génesis ha sostenido la historia del arte perpetúa una noción de artisticidad que coloca al arte occidental en una fase superior a las demás culturas. El destierro de la producción simbólica africana hacia un pasado ahistórico y el lenguaje destinado para clasificarla, no solo afectaron a la multiplicidad de objetos que conforman el llamado arte tradicional, sino que también continúan incidiendo en la producción, circulación y recepción del arte africano contemporáneo.

La historia del arte precisa entonces, desempolvar sus archivos, reemplazar viejas metodologías y transgredir los espacios autorizados para hacer visibles esas sombras de la realidad que el manto del exclusivismo cultural ha cubierto. Desandar este camino implica también desentrañar los procesos que posibilitan la existencia de fenómenos que se hacen significativos para un grupo humano; y es que, cada vez menos, los hechos simbólicos pueden ser desgajados de la praxis social que les da forma.

En primera instancia, es necesario dilucidar con qué criterio de arte africano contemporáneo estamos trabajando¹. Se trata de una producción que se desarrolla en los marcos de la realidad postcolonial -fundamentalmente desde los años 60 del siglo XX

¹ Delimitar lo que se va a entender por arte africano contemporáneo, es uno de los puntos más discutidos por los teóricos del arte africano. En este sentido me remito a uno de los múltiples criterios que existen al respecto, en este caso de Nkiru Nzegwu: "En la historiografía del arte africano, "arte contemporáneo" es un término técnico que funciona de manera dual, tanto como elemento cronológico como un marcador teórico. Como ha sido usado por los africanos, "arte contemporáneo" distingue un cuerpo de trabajos creados desde mediados del siglo XX con materiales importados. (...) Sin embargo, cuando lo usamos estrictamente, el término se refiere a las pinturas, esculturas y grabados de artistas formalmente entrenados, y marca una distinción entre los artistas formados o no en ese entrenamiento escolar. La base de la distinción no es la educación por sí misma, sino el preciso entendimiento de formas, de elementos de diseños y los materiales que siguen una ecuación artística entrenada. "Introduction", en *Issues in contemporary african art*. Editado por International Society for the Study of Africa., New York, 1998, p.3.

hasta nuestros días-. Por tanto, se ha fraguado a la luz de un contexto histórico, marcado por los procesos políticos de las independencias: las complejidades económicas, los movimientos de urbanización y todas las problemáticas que esto trae asociado, las luchas civiles, las transformaciones culturales en el campo artístico y su profesionalización, que además conduce al desarrollo de una educación artística entrenada.

A pesar de la importancia que poseen estas manifestaciones culturales para entender los procesos de todo tipo que acontecen en el continente, cuando se escribe acerca del arte africano suele pensarse, de manera general, únicamente en las coordenadas espacio-temporales de lo que se ha entendido como “arte africano tradicional”. Esto nos permite penetrar en una problemática altamente sensible para la producción contemporánea y que trasciende a las implicaciones que pueda tener en el campo meramente artístico.

La construcción que el pensamiento occidental ha inventado del imaginario social africano ha colocado al arte tradicional en el espacio de lo inamovible, atado a un pensamiento mitológico, a fuerzas sobrenaturales; regido por un sistema de creencias y de símbolos que nada tienen que ver con la lógica de las transformaciones materiales o estructurales de “la razón y el progreso”. Por tanto, está concebida como una producción suspendida en el tiempo, despojada de historia, de contingencias; atrapada en las circunstancias de sus orígenes².

Esos mismos circuitos legitimadores de Occidente para el campo artístico, por lo general, niegan la producción contemporánea por considerar que no cumple con los

² Para profundizar en este análisis son interesantes algunas de las reflexiones de Lourdes Méndez en su libro *Antropología de la producción artística*. Editorial Síntesis, Madrid, 1995. En su introducción podemos leer: “Estos sucesivos juicios han tenido, y siguen teniendo, graves consecuencias prácticas para artes, artistas y obras “primitivas”. La misma denominación de arte “primitivo” indica las características de forma y contenido que la mirada occidental quería encontrar en él; pero ante todo indica el tipo de representación ideológica que el pensamiento científico y estético occidental ha construido de sus creadores.”, pp. 24-25.

requisitos de lo que ellos consideran como “auténticamente africano”, creando de este modo una ficción de lo auténtico -como lo nombra el teórico y curador nigeriano Okwui Enwezor³- para instaurar una creencia unitaria y homogénea en torno a una única esencia africana.

Sin embargo, la historia artística del continente demuestra que se trata de una práctica que siempre ha estado sujeta a cambios, estableciendo un correlato con las emergencias de su contexto genésico. Un arte que se renueva y articula a partir de resortes de carácter histórico, socio- político y estético, que recapitula continuamente su pasado y su entorno cultural. “El sujeto africano, es como cualquier otro ser humano: se compromete en actos de significado, no existe fuera de los actos que produce la realidad social, o fuera de los procesos a través de los cuales esas prácticas se llenan de significados”⁴. “Si el discurso del sujeto africano está imbuido de significados en el momento en que habla, la subjetividad cultural del artista africano se opone a la violencia de los binarismos que se emplean para calificarlo, tal como universalismo/localismo. La complejidad de su discurso, moldeado por el dinamismo de múltiples tradiciones y transformado en patrones aleatorios de yuxtaposición, mezcla y criollización, es lo que define el contacto con su cultura, especialmente después de la esclavitud y el colonialismo”⁵.

³ A propósito del problema de la autenticidad de la obra de arte plantea Okwui Enwezor: “La autenticidad, producto de sus manejos estereotipados, se ha convertido en un borde difícil para las formas históricas, prácticas y conceptuales a través de las cuales es representada en los discursos culturales contemporáneos. La autenticidad, más que reafirmar las continuidades de un pasado cultural como un connotador general para una tradición africana, en realidad deviene más como la antítesis de tales continuidades. Por tanto, debe ser entendida como el instrumental de un discurso etnocéntrico ciego a la complejidad del mapa moderno de la realidad social africana y doblemente ciego a la multiplicidad de identidades fraguadas en el cruce de la colonización, la globalización, la diáspora y la transformación social postcolonial de los mundos culturales. La autenticidad no es solo una vaga noción con características ambiguas que no son posibles de identificar, también es un código para fijar, absolutizar y atrofiar”. “The production of social space as artwork”, en Catálogo *A fiction of authenticity. Contemporary Africa abroad*. Contemporary Art Museum of Saint Louis, 2003, p.58.

⁴ Kasfir, Sydney. “African art and authenticity. A text with a shadow”, en *Reading the contemporary: african art from theory to marketplace*. Institute for International Visual Arts, MIT Press, Cambridge, 1999, p.87.

⁵ Enwezor, Okwui. Ob. Cit., p.60.

En muchísimas exposiciones⁶ de arte africano que en la última década del siglo XX se han organizado –salvo contadas excepciones- en los principales circuitos de arte, tanto en Europa como en Estados Unidos, el criterio de selección⁷ ha demostrado un desconocimiento profundo de la realidad artística del continente y una manipulación de lo que en Occidente se pretende mostrar de África, una imagen de la realidad que les permita seguir colocando al arte africano fuera de los límites de la modernidad.⁸

Al no reconocer la dinámica histórica de África, también le niegan esa posibilidad a su arte. Esto, entre otras muchas implicaciones, es negar tácitamente la posibilidad de alcanzar una modernidad, en este caso artística, pero sabemos que encuentra eco en otros campos sociales.

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

⁶Algunas de esas exposiciones que no son más que productos contemporáneos de esas ficciones y paradojas de la mirada occidental, como *Magiciens de la Terre*, París, 1989; *Africa Explores*, New York, 1991 y *Cocido y crudo*, Madrid, 1995, reciben fuertes críticas en varios textos, entre ellos: Jegede, Dele. "On scholars and magicians. A review of 'Contemporary Art of Africa'", en *Issues in contemporary african art*. Editado por International Society for the Study of Africa., New York, 1998; Kwame Anthony Appiah. "The postcolonial and the posmodern" en *In my father's house. Africa in the Philosophy of Culture*. Oxford University Press, New York, 1992; Suzanne, Preston. "Truth and Seeing: magic, custom, and fetish in Art History", en *Africa and The Disciplines*. The University of Chicago Press, 1993.

⁷ A propósito de la problematización de esos criterios de selección de las exposiciones y denunciando el ejercicio de intencionalidad que llevan implícito, plantea Lourdes Méndez: "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, de transformar ciertos aspectos del imaginario social". Ob. Cit., p.238.

⁸También plantea la propia autora Lourdes Méndez: "Hace unos siglos (no tantos, por cierto), había que civilizarlos, convertirlos a la verdadera fé, enseñarles reglas éticas, educarles. Hoy Occidente tiene una nueva misión: salvarles de la aculturación. (...) No se desea que pierdan su pureza, sus raíces, su idiosincrasia, sus costumbres ancestrales, sus valores, sus artes. Y al parecer a Occidente le corresponde salvar todo eso.", *Ibidem*, p.25.

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.⁹

Se hace necesario entender que para el arte africano contemporáneo la modernidad no es tanto un modelo, como un contexto que provee elementos contemporáneos para la construcción del discurso estético. Un arte que asume lo moderno como un elemento para ser apropiado, para transformarlo y reinsertarlo en el contexto cultural africano. “Urge comenzar a historizar a África en el siglo XX con el objetivo de reconocer que el continente inventó su propia modernidad y frecuentemente en resistencia con la fuerza que la empujaba a asumir únicamente su papel de víctima”¹⁰.

Es curioso, porque justo cuando surge un nuevo tipo de producción en el continente que obedece a las nuevas coordenadas contextuales y utiliza un lenguaje vanguardista para expresarse, en el mundo occidental se niega esa producción en defensa de un arte que se ha dado en llamar “tradicional”, y al cual realmente nunca ha reconocido ni ha valorado en su justa dimensión¹¹. “La asimilación de la cultura del otro

⁹ Para más información al respecto ver Hall, Stuart. “Introduction”, en *Modernity: An introduction to Modern Societies*. Blackwell Publishers, Cambridge, 1996.

¹⁰ Nzegwu, Nkiru. Ob. Cit., p.14.

¹¹ Aunque la vanguardia artística europea estaba tomando como modelos las expresiones culturales africanas y Europa estaba asistiendo al “descubrimiento” de las cabezas de Ifé en 1910 y a las terracotas de Nok en 1943, lo cual estaba demostrando las amplias posibilidades artísticas y el temprano desarrollo cultural del continente, realmente no había un reconocimiento verdadero de este imaginario simbólico. La institución colonial va subestimar estas producciones tradicionales por considerarlas primitivas, atrasadas y bárbaras, fuera totalmente de los márgenes de la civilización. Y es que sencillamente se trataba de un

dentro del arte europeo es considerada como la más significativa revolución de su tiempo, mientras que lo mismo es deplorado para África como un signo de la desintegración y la corrupción del nativo por la civilización”¹². “Un cambio de los cánones del arte africano no era esperado, ni deseado. El cambio era solo un privilegio del *mainstream* europeo. Justamente por su elemento dinámico en sus crecimientos culturales, fue considerado como un arte en decadencia. La negación del cambio en África, fue la negación de su modernidad.”¹³

Lo que es más sintomático, es que muchas veces, las élites locales africanas en el poder se hacen eco de esta postura occidental. Esa defensa –que se viste o se disfraza de una búsqueda identitaria, de una exaltación de lo autóctono- no hace más que esconder el temor a una impugnación de los múltiples ejercicios de poder, a los comentarios y críticas sociales que estructuran una parte importante de las producciones artísticas contemporáneas de la mayoría de los países del continente y a las diversas maneras en las cuales los artistas perciben e interrogan a su etnicidad, a su nacionalidad y a su relación con Occidente. Por eso, se hace necesario replantearnos y hurgar “...en las muy frecuentes esquinas escondidas de las cómodas ficciones sobre África y acabar con esa

acervo cultural que no concordaba con los paradigmas estético-artísticos de occidente, con los criterios de artisticidad que encerraban a la obra de arte en el espacio de la autonomía. La artisticidad se define aquí como el elemento que nos permite juzgar qué cosa es arte y qué no lo es; es un criterio operativo, que cambia en el tiempo a través de los diferentes períodos de la cultura y que va a operar de acuerdo a las claves dominantes del discurso sobre el arte, sobre los hechos simbólicos en los diferentes momentos de la Historia del Arte.

Justamente el colonialismo trató de imponer al arte africano otra escala de valores de lo estético a través de criterios absolutamente cerrados y ortodoxos. Se operaba con el concepto prefijado de que el arte africano era eminentemente funcional y no se descubrían en él otros valores, por tanto quedaba excluido del campo de las consideradas “bellas artes”. Todo lo que se produjera con un fin utilitario y no como un objeto autónomo, lo que no se ajustara a ese canon occidental, se concebía como artesanía, como artefacto carente de valor. No se comprendió que la estética africana era otra, una que pudiésemos llamar la estética de lo signico-simbólico, una estética que solo podría ser decodificada y entendida en toda su dimensión si se analiza contextualmente, si se conocen las condiciones de su contexto genésico, si se dirime su valor en los términos de una discusión cultural e histórica y no en el entramado lingüístico textual de la obra.

¹² Oguibe, Olu. “In the “Heart of Darkness””, en Revista *Third Text*, no.23, Summer, 1993, p.7.

¹³ Jantjes, Gavin. “The artist as a cultural salmon. A view from the Frying Pan”. En *Third Text*, No.23, Summer, 1993, p.105.

tendencia esencialista de ignorar las percepciones y construcciones históricas de los propios africanos.”¹⁴

Esto llevaría a analizar sucintamente cuáles son las temáticas más frecuentes que aborda el arte africano contemporáneo para entender el por qué estas expresiones se han convertido en una “amenaza” simbólica para los discursos que detentan el poder, tanto fuera como dentro de África, y a las cuales se hace necesario silenciar.

De manera general y con particularidades en cada uno de los territorios del continente, el relato de estas narraciones simbólicas ha comprometido a los sujetos-artistas en nuevas relaciones con su comunidad y con su historia. Ante la urgencia de evaluar los procesos históricos, los dramas de cada nación, comienzan a aflorar obras que comentan historias locales, los movimientos de independencia, los problemas más inmediatos de cada una de las regiones. Se trata de una producción que intenta articular lo tradicional y lo moderno con nuevas líneas temáticas más vinculadas a la realidad social africana. Así, se pueden apreciar obras que narran desde una perspectiva crítica las repercusiones sociales de la imposición de modelos económicos y políticos foráneos que desatienden y desestiman las condiciones de vida en el continente y acentúan cada vez más las diferencias.

El rescate del fragmento, que en África no es la minoría sino la mayoría de la población, la sustantivización de una identidad que ha estado históricamente negada, son también tópicos recurrentes en el arte contemporáneo del continente. Los artistas se han dado a la tarea de restituir en el espacio del arte, en un gesto altamente simbólico, la presencia de los sujetos desposeídos, de los sujetos obligados siempre a vivir en el límite de lo permisible. Es el deseo manifiesto de encarar una historia de exclusiones, una historia de marginaciones. Es el trasiego con la memoria colectiva, una memoria

¹⁴ Oguibe, Olu. Ob. Cit., p.5.

que pasa también por el tamiz de la experiencia individual y por eso no es casual el predominio de obras autorreferenciales, la recuperación desacralizadora de pasados personales o familiares, los conflictos raciales que generan también conflictos de identidades y que marcan el comportamiento de los sujetos sociales. La violencia, incluso la muerte como resultado de esa violencia es ya un pasaje demasiado cotidiano en los países africanos. Enfrentar esas realidades desde el discurso del arte es enfrentar esa crisis acallada entre los sujetos y su contexto, es, de alguna manera, perturbar el silencio.

En resumen, estas prácticas artísticas levantan inquietantes preguntas a un estado postcolonial en crisis, cuyas estructuras discursivas basadas en el desarrollo, la liberalización y la democracia, también corren la misma suerte. Además, las políticas impuestas por el Fondo Monetario Internacional y el Banco Mundial, a través del Programa de Ajuste Estructural han profundizado una crisis que presenta un panorama de desencanto, inestabilidad y erosión de las redes sociales con el estado nacional.

Mientras las pésimas condiciones en las cuales están forzados a vivir la mayoría de los africanos son altamente visibles, no son muy visibles los medios a través de los cuales las personas sobreviven¹⁵. “Debido a que esta crisis resiente la efectividad de las instituciones, las condiciones de producción, y la visibilidad y calidad de las formaciones discursivas, las posiciones de los artistas y de los intelectuales están constantemente cuestionadas. Más que eso, el poder coercitivo del estado fuerza a artistas e intelectuales a que adapten sus prácticas a los dictámenes oficiales del aparato estatal, intentando de este modo cercenar la autonomía del artista.”¹⁶

¹⁵ Para profundizar en los mecanismos de las políticas de visibilidad ver el texto de Abdul Maliqalim, “Masking Magic. Ambiguity in Contemporary African Political and Cultural Practices”, en *Revista Third Text*, no.23, Summer, 1993.

¹⁶ Enwezor, Okwui. Ob. Cit., p.61.

Sin embargo, los creadores africanos contemporáneos logran penetrar en este territorio liminar entre lo visible y lo que no lo es, poniendo en juego un repertorio simbólico de estrategias, formas y técnicas, que les permite negociar su espacio de autonomía y desarrollar alternativas para vulnerar las políticas de visibilidad sostenidas por el estado¹⁷.

II

Este análisis que he venido sosteniendo sobre las problemáticas en torno al arte contemporáneo africano permite entonces plantear el hecho de que el campo artístico se convierte en un espacio de comentario social, de crítica, de impugnación, de subversión simbólica de los discursos rectores del poder político-económico dentro de la sociedad. Se trata de un espacio de negociación, de resistencia, pero entendida la resistencia como una de las infinitas posibilidades de los dominados, a la manera en que la concibe Achille Mbembe: “El dominado posee una rica y compleja conciencia, que lo hace capaz de desafiar su opresión; y ese poder, más que ser totalitario, es infinitamente impugnado, desinflado y reapropiado por sus “objetivos”. Por tanto, reducir el comportamiento del dominado a la “resistencia” o a cálculos cuantificables es ignorar la variedad cualitativa de la finalidad de las acciones en África”¹⁸. A esto añade también Abdul Maliqalim: “La resistencia, de ser posible, debe ser ambigua, debe demostrar una voluntad de ocupar lo inocupable. (...)Haciendo ambiguo el significado de los eventos y representaciones del comportamiento colectivo, se convierten en tácticas de sobrevivencia”¹⁹.

Es interesante leer en la producción africana contemporánea los conflictos sociales, políticos y económicos que atraviesa el continente desde la perspectiva de las

¹⁷ Al respecto plantea Abdul Maliqalim: “En miles de pequeñas maneras, las sociedades civiles en Africa ‘juegan’ con estas políticas de visibilidad, usando máscaras cuando nada está escondido, desplegando realidades estériles como coberturas para cosas más complejas e inciertas”, Ob. Cit., p.110.

¹⁸Mbembe, Achille. *On the postcolony*. University of California Press, Los Angeles, 2001,p.5.

¹⁹ Maliqalim, Abdul. Ob. Cit., p.107.

relaciones de poder, enmarcándolas en las potencialidades de la invención de prácticas culturales que ostenta el campo artístico. Concibiendo al poder, al decir de Néstor García Canclini, "...no como bloques de estructuras institucionales, fijadas en tareas preestablecidas (dominar, manipular), ni como mecanismos de imposición vertical, de arriba hacia abajo, sino como una relación social diseminada en todos los espacios"²⁰ .

Para aprehender la compleja urdimbre que se entreteje en los encuentros entre las instancias hegemónicas y subalternas / dominadoras y dominadas, son necesarias las herramientas conceptuales que permitan desentrañar las fuerzas que median en este diálogo, en esta convivencia. Esto implica movilizar un saber también heterogéneo, plural, que comprometa las más disímiles fuentes.

En este sentido es imperativo recurrir a algunas de las herramientas de análisis – entre muchas otras que se harán explícitas a lo largo del cuerpo del trabajo- que proporcionan los Estudios Subalternos. Lo que realmente interesa de estos estudios – más allá de que desplazan su atención de Occidente y establecen un quiebre con el eurocentrismo- son las posibilidades que ofrecen para valorar y analizar a un sujeto y a una práctica vivencial que se encuentran atravesados por las múltiples circunstancias de la Modernidad y de otras muchas experiencias de vida, sin que se manejen necesariamente como instancias antagónicas.

El discurso postmoderno desde el ámbito de la cultura artística nos hizo asistir a los múltiples entierros de esos grandes paradigmas que conformaron lo que hoy conocemos como la Modernidad. Al hacerlo, no alcanzamos a ver la trampa teórica de los autores y textos que creen haber escapado de los artilugios y persistentes encantos de la Modernidad. La realidad, la vida cotidiana, modela otros comportamientos que desdican las elucubraciones teóricas sobre aquellos que, como diría Ticio Escobar,

²⁰ García Canclini, Néstor. "Cultura y poder. ¿Dónde está la investigación?" Revista *Signos*, No.36, julio-diciembre, 1988, p.62.

“todavía no terminamos de ser modernos –tanto esfuerzo que nos ha costado- y ya quieren que seamos postmodernos”²¹.

No habría que acudir entonces presurosamente a dictaminar la muerte de los binarismos y dualidades a través de los cuales se erigió la Modernidad. Tampoco se trata de levantarles un pedestal acrítico, tan solo hurgar en las realidades que están creando esos binarismos, qué nos pueden estar diciendo de los mundos sociales que instauran. Por tanto, las oposiciones no pueden seguir siendo trabajadas como meras categorías de la imaginación. Se trata de proyectos que no solo nombran el mundo, sino que también intentan remodelarlo de acuerdo a la imagen que poseen de lo que es la Historia. Hay que manejarlas, no como categorías erróneas, sino como insuficientes para representar el mundo. De ahí que términos como nación y Occidente, no puedan ser admitidos como simples fantasmas analíticos o errores ideológicos, son ellos mismos objetos del conocimiento y medios para alcanzar el conocimiento; que deben ser asumidos –desde su configuración plural- como atributos de confrontación e interrogación.²²

De este modo también tendríamos que revisar el campo de las relaciones de poder. Replantearnos la manera de concebir la relación dominador/dominado. Las relaciones entre la estructura y la agencia nos permiten ver el rol histórico de ese sujeto, su capacidad de acción. ¿Cómo el subalterno está presente en la instancia de la dominación?, ¿cómo interactúa con esa dominación?²³ Definitivamente la resistencia no

²¹ Escobar, Ticio. “Postmodernismo/Precapitalismo”, en Revista *Casa de las Américas*, No. 168 mayo-junio, 1998, p.54.

²² Un interesante análisis en este sentido, haciendo énfasis en la contradicción, en la contingencia como posibilidad de construir la Historia y la Antropología, para encontrar desde allí una nueva manera de articularlas, es el texto “Ethnography and the Historical Imagination” de John L. y Jean Comaroff, en el libro editado por los propios autores: *Civil Society and the political imagination in Africa. Critical perspective*. University of Chicago Press, Chicago, 1999.

²³ Varios textos han guiado mi análisis en esta dirección, entre ellos el de Gaurav Desai, *Subject to colonialism*, Duke University Press, 2001, aquí Desai intenta fracturar la visión monolítica de las

es el único signo de esa relación. La perspectiva subalterna nos está hablando de prácticas cotidianas, del encuentro del subalterno y del dominante, de la mutua indispensabilidad entre ellos. Esto ilumina el camino hacia la comprensión de las dinámicas de cultura y poder. Y sobre todo, hace pensar al poder y a la resistencia, no precisamente como categorías univocas.

En este sentido, el texto *On The postcolony* de Mbembe resulta muy útil, ya que se va a centrar fundamentalmente en aquellos estados cuyo discurso oficial proyecta un imaginario ficticio donde las contradicciones y diferencias entre la población y el ejercicio de autoridad estatal no tienen cabida. Aunque su propuesta teórica se va a enfocar más en los espacios sociales que crea el estado para sostener su ejercicio de poder y no en el campo artístico, el sentido que le otorga a las prácticas de convivencia entre dominados y dominadores en una sociedad con fuertes mecanismos coercitivos, funciona como una propuesta metodológica interesante para el análisis que el presente trabajo se propone realizar sobre el arte contemporáneo de Zimbabwe.

En una sociedad postcolonial, del tipo que Mbembe describe²⁴, el poder del estado crea, reproduce e instala en los sujetos su arsenal de poder y de significados,

prácticas de colonización epistemológica. Muestra cómo los autores coloniales dialogaban con el canon producido por la colonia, un diálogo que desestructuraba y desestabilizaba la visión homogénea de una biblioteca colonial. De modo que veamos en el contacto cultural una nueva manera de entender los procesos de traducción y de resignificación. Y que apreciemos el doble discurso presente en los discursos coloniales, para descubrir allí mismo la posibilidad de la agencia para el colonizado. Igualmente, Anne McClintock en su libro *Imperial Leather*, Routledge, New York, 1995, ofrece una valiosa perspectiva metodológica al colocarse en los intersticios simbólicos sobre los cuales ha puesto su mirada la crítica postcolonial, para entender desde allí los entrecruzamientos entre el ejercicio de poder imperial y el rol histórico de la agencia. A ella le interesa indagar en cuáles espacios 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 imperial, sino situándolo en determinadas prácticas sociales y culturales que han sido poco exploradas.

²⁴ En este libro Mbembe se plantea examinar lo que él reconoce como la “banalidad del poder” en los estados postcoloniales africanos. Su noción de postcolonial va a identificarse fundamentalmente con una determinada trayectoria histórica, sobre todo de aquellas sociedades que han venido emergiendo de la experiencia de la colonización con la violencia que implicaron las relaciones coloniales. “Lo postcolonial es un sistema específico de signos, una manera particular de fabricar el simulacro o de reformar estereotipos. Está, además, conformado por una serie de instituciones corporativas y por una maquinaria política, que una vez que esté colocada, constituye un régimen distintivo de la violencia.”, en Mbembe, Achille. Ob. Cit., p. 102.

usando para ellos todos los medios que tiene a su alcance. Justamente para penetrar esas relaciones de poder que subyacen en el entramado social se necesita de un instrumental teórico que trascienda las categorías binarias tales como resistencia versus pasividad, autonomía versus sujeción, estado versus sociedad civil, hegemonía versus contrahegemonía. Estas oposiciones, enturbiarían la comprensión cabal de lo complejo de las relaciones postcoloniales.

Entonces se prefiere definir a las relaciones postcoloniales, no como una relación de resistencia o colaboración, sino que resulta más apropiado caracterizarla como una relación de convivencia²⁵, una relación fraguada por el hecho de compartir un mismo espacio. Por tanto, puede afirmarse, que el sujeto postcolonial no está conformado por un único “espacio público”, sino por muchos, cada uno con su propia lógica que se entrecruza con otras lógicas cuando está operando en determinados contextos. Este sujeto postcolonial entonces, posee la habilidad de manejar no una única identidad, sino muchas, lo suficientemente flexibles para negociar cuando sea necesario.

De este modo, se crean en ese espacio jerárquico avenidas de escape del *commandement*. Se trata de áreas del discurso social que eluden de diferentes maneras el control estatal. Puede ser a través de metáforas, que contienen diversos significados y que incorporan al estado con un imaginario distinto al que proyecta en su postura oficial o puede ser –entre otros muchos recursos- a través de una práctica específica: la simulación. Este proceso no incrementa la profundidad de la subordinación, ni el nivel de resistencia, simplemente produce una situación de “*disempowerment*” para ambos,

²⁵ En ese espacio de convivencia Mbembe trabaja los conceptos de la banalidad y lo grotesco, como los territorios donde se resiste a la cultura dominante, donde el subalterno encuentra un refugio; tratando de ver a través de esas nociones la actuación del subalterno en los momentos en los que el poder del estado dramatiza sus rituales de magnificencia. Ver el capítulo “The aesthetics of vulgarity”, pp. 102-141.

dominados y dominadores, y otorga, me parece, una pluralidad creativa al acto y al espacio de la convivencia.

El análisis del espacio de convivencia social entre hegemónicos y subalternos desde este ángulo, se hace vital para entender la función de determinados recursos tropológicos en el discurso artístico ante ejercicios coercitivos. Además, ofrece la posibilidad de explorar desde ángulos más complejos cómo el sujeto dominado establece estrategias e inventa mecanismos para convivir con las prácticas de la dominación, haciendo uso de sus mismos canales, sus espacios, su lenguaje y las figuras simbólicas a través de las cuales se instaura el poder; otorgándole otra dimensión, otra interpretación y configurando un contra sentido que orquesta las múltiples capacidades de la agencia del subalterno.

Es entonces desde esa perspectiva que este trabajo pretende hurgar en los complejos mecanismos de imposición/transgresión que estructuran el encuentro entre el campo artístico y el campo político en Zimbabwe.

2-. Algunos caminos de las artes visuales en Zimbabwe y su vinculación con las estructuras políticas y sociales del país.

I

La historia de Zimbabwe, como la de la mayoría de los países del continente, 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 de este país. Sus producciones culturales, tanto las que enmascaran como las que develan los pilares rectores de la sociedad, han estado íntimamente arraigadas en el tejido social. Por eso, como dijera Pep Subirós "...más allá de la retórica efímera de la política, la creación artística es un terreno privilegiado en el cual podemos detectar los movimientos de fondo que están sacudiendo al continente"²⁶.

No caben dudas de que las obras de arte pueden ser consideradas como espacios de convergencia de relaciones sociales, desde donde es posible estudiar los procesos históricos en los cuales están inmersas. El análisis de la cultura como una expresión social, pone de relieve las conflictivas relaciones que entretienen sus fuerzas actuantes. La cultura –en su más amplia acepción - se erige en un espacio en el cual, tanto las fuerzas de dominación como los grupos subordinados, despliegan e intersectan sus imaginarios en el marco de relaciones de poder.²⁷ Ya Pierre Bourdieu, parafraseando a Weber, apuntaba que "...la sociología de la cultura era un capítulo y no el menor de la sociología del poder, y que las estructuras simbólicas, más que una forma particular de

²⁶ Subirós, Pep. "¿África o Áfricas?" en catálogo de la exposición *Áfricas: el artista y la ciudad*. Barcelona, 2001, p. 10.

²⁷ Ver al respecto lo que plantea Dube, Saurabh. "Introducción", en *Genealogías del presente. Conversión, colonialismo, cultura*. El Colegio de México, 2003.

poder, constituían una dimensión de todo poder, es decir, otro nombre de la legitimidad”²⁸.

Transitar por la historia artística de Zimbabwe, es recorrer también los múltiples encuentros y desencuentros entre los diferentes campos y actores constitutivos de la sociedad en cada momento histórico. Es, además, verificar la estrecha relación entre las prácticas artísticas y el contexto socio político y económico en el cual surgen. Como diría la crítica de arte de Zimbabwe, Yvonne Vera: “El arte de Zimbabwe siempre ha tenido una dedicación a la negociación. Los artistas en Zimbabwe, como los mejores oradores y mediadores, han sido los intérpretes de toda posible realidad, desde el ataque de las langostas, las sequías y cosechas hasta el nacimiento de mellizos. Tamboreros, bailarines, escultores y pintores trabajaban interrelacionados. Esos eran los verdaderos intérpretes, nadie tenía más autoridad o poder de intervención”²⁹.

Las artes visuales de Zimbabwe son tan variadas como sus diferentes hábitats y sus protagonistas, anclados en la experiencia social y en un fuerte compromiso con el entorno. Desde las pinturas en las rocas que atestiguan la presencia en la zona del grupo San desde hace más de 2000 años ya se advierte una conexión con los conceptos ideológicos básicos de esa sociedad³⁰. Con el arribo a la región de los grupos Bantú hacia el siglo VIII de nuestra era, los San se movieron hacia el sur y nuevas culturas y prácticas estéticas surgieron en el territorio.

El conjunto arquitectónico del Gran Zimbabwe –que tuvo su momento de florecimiento entre los siglos XII y XV-, es una de las edificaciones más renombradas de todo el continente y a través de sus evidencias simbólicas se puede analizar el

²⁸ Bourdieu, Pierre. *Sociología y Cultura*. Editorial Grijalbo, México D.F, 1990, p.14.

²⁹ Vera, Yvonne. “Migrations of identity in the visual art of Zimbabwe”, en catálogo de la exposición *Contemporary art in Zimbabwe*. Alemania, 1998, p.9.

³⁰ Para profundizar en las concepciones de las pinturas rupestres de Zimbabwe ver Garlake, Peter. “Archetypes and Attributes: rock painting in Zimbabwe” en *World Archaeology*, Vol.25, No.3, 1994.

poderoso imperio Shona de Mwene Mutapa, así como la comunión de elementos económicos, políticos, religiosos y sociales de la región que hicieron posible el florecimiento de una cultura tan peculiar³¹. La hegemonía Mutapa, que sobrevivió hasta el siglo XVII, fue de las más importantes en todo el territorio. Eran poderosos económicamente, trabajaban las minas de oro y tenían acceso al marfil, productos con los que alimentaban un activo y constante comercio con las costas del Índico. Sus capacidades políticas y militares para retener el poder, así como las diferentes estrategias ambientales que implementó para sortear las contingencias del terreno, lo convirtieron en uno de los estados más poderosos y respetados de África Central, capaz de resistir las presiones de los portugueses y los conflictos con grupos internos y externos en su territorio.

Otras formas importantes de expresión cultural en la sociedad Shona fueron el drama ritual, la poesía, la música, la danza y la tradición oral. Las artes visuales estaban integradas en la vida diaria, sobre todo en los artefactos rituales, en las tallas para uso cotidiano y en los objetos decorativos³². Una de las danzas más significativas de la cultura de Zimbabwe, es la conocida como 'Jerusarema dance', anteriormente llamada por los Shona como 'Mbende dance'; esta expresión simbólica fue inventada como una estrategia de defensa ante los ataques de los Ndebele al territorio Shona. Posteriormente volvió a utilizarse en la época de los levantamientos de finales del siglo XIX en contra de la ocupación británica. Lo que en apariencia era una entretenida danza tradicional

³¹ Las Construcciones del Gran Zimbabwe han sido de los conjuntos arquitectónicos más estudiados del territorio, entre varias referencias ver: Beach, David. "Cognitive Archaeology and Imaginary History at Great Zimbabwe", en *Current Anthropology*, Vol.39, febrero 1998. Connah, Graham. "A question of economic basis: Great Zimbabwe and related sites", en *African Civilizations*. Cambridge University Press, New York, 1987.

³² Ver el texto de Hall, Martin. "Pots and politics", en *World Archeology*, Vol.15, No.3, Feb., 1984.

Shona, en realidad, era una táctica de distracción para vencer al enemigo, derivada de una situación histórica concreta³³.

Desde el siglo XII hasta el XIX, la meseta del Zambezi estuvo dominada por los diferentes grupos Shona, cuya fortaleza económica, social y política no se debilitó ni ante la presencia de los portugueses, quienes desde el siglo XVII ejercían gran influencia sobre algunos de los jefes Shona³⁴. Sin embargo, hacia finales del siglo XVIII y principios del XIX, los Shona comenzaron a perder el dominio de algunos de sus territorios ante las sucesivas invasiones *mfecane*, cuando los Nguni y los Sotho cruzaron el territorio. Para el año 1839, los Ndebele bajo el poder del Mzilikazi y del Gundwane, llegaron a la meseta de Zimbabwe, empujados hacia el norte por las guerras *mfecane*, así como por los movimientos de los Boers en el Transvaal, y quedaron en posesión del suroeste de las tierras Shona estableciendo su capital cerca de la actual ciudad de Bulawayo.

Justamente este enfrentamiento Shona-Ndebele, forma parte de los numerosos conflictos que configuran el mapa de relaciones sociales, económicas y políticas del actual Zimbabwe. La magnitud que ha alcanzado dicho fenómeno tiene sus orígenes en la fase temprana de la ocupación colonial. Los europeos –portugueses y británicos en la última década del siglo XIX- enfatizaron, e incluso manipularon, conflictos interétnicos que modificaron el sistema de relaciones existentes en el territorio. Ellos fabricaron un imaginario en el cual asignaron roles y características a estos grupos, en beneficio de sus propios intereses en la región.

Por este motivo se han sobredimensionado, desde la perspectiva histórica de la escritura colonial, los ataques y las “brutalidades” que los Shona padecieron por parte

³³ Sobre los orígenes y significados de esta danza ver Welsh Asante, Kariam. “The Jerusarema Dance”, en *Journal of Black Studies*, Vol. 15, No. 4, Jun, 1985.

³⁴ Para más información ver Pikirayi, Innocent. *The Zimbabwe culture: “kings, conquistadores, and rebels. The Mutapa State and the portuguese, 1450-1900”* Altamira Press, New York, 2001.

de los Ndebele durante el período de ocupación (1839-1893), para justificar así, la conquista de estos últimos y la intervención del territorio por la British South Africa Company en 1893.

Este enfrentamiento Shona-Ndebele, motivado fundamentalmente por intereses de expansión económica y comercial, podría haber formado parte de las dinámicas cotidianas de la región, que desde la pérdida del control de la mayor parte de la meseta hacia finales del siglo XVII, a cargo del estado de Mutapa, se había caracterizado por los diversos enfrentamientos, negociaciones, adecuaciones e intercambios entre los propios grupos Shona y con otros grupos vecinos³⁵. La intromisión portuguesa y británica alteró y sobredimensionó, como ya había planteado, las variables de este encuentro Shona-Ndebele, otorgándole una dimensión de conflicto interétnico que no poseía³⁶.

A estos nuevos agentes de cambio –portugueses y británicos- no les era viable comprender las dinámicas propias del funcionamiento social y cultural –en su acepción más amplia- del continente. Resultaba más conveniente simplificarlas y catalogarlas como conflictos tribales o como diferencias étnicas. Siguiendo esa lógica, la complejidad de las relaciones establecidas históricamente entre los diferentes grupos africanos, podría ser fácilmente manejable y manipulada de acuerdo a sus intereses.

Esta manipulación de los hechos históricos ha tenido graves consecuencias posteriores para la participación de estos grupos en la construcción de una nación como Zimbabwe; donde los conflictos interétnicos se contaminan con conflictos raciales y donde las diferentes instancias de poder continúan operando –por supuesto a través de modernas variaciones- con las herencias coloniales.

³⁵ Para profundizar en estos enfrentamientos ver Beach, David. "Ndebele raiders and Shona power" en *Journal of African History*, no. 4, 1974.

³⁶ Ver Isaacman, Allen. "Resistance and collaboration in southern and central Africa, c 1850-1920" en *The International Journal of African Historical Studies*, Vol.10, No.1, 1977.

II

Desde que los Ndebele estaban consolidando su ocupación en el territorio Shona, tuvieron que empezar a confrontarse con los europeos que venían del sur. Los primeros en atacar el territorio ocupado por los Ndebele fueron los Boers en 1847. Pero la principal amenaza para la independencia de los Ndebele provenía de los cazadores europeos, de los misioneros, aventureros y comerciantes que cada vez más incrementaban su presencia tanto en la zona Ndebele como en la Shona.

En 1850, *The London Missionary Society* estableció una estación en territorio Ndebele y comenzó con los primeros intentos de cristianización. En 1867, los comerciantes europeos descubrieron oro en la frontera entre Ndebele y Tswana e inmediatamente se instalaron en el norte del Limpopo en el espacio de tierras Ndebele³⁷. Al morir el Mzilikazi en 1868, los europeos incrementaron aún más su presencia en la región, incluso llegando a ocupar los espacios de la propia corte, en la antigua Bulawayo.

Finalmente los intereses mineros de la *British South Africa Company* de Cecil Rhodes, apoyados por las tropas británicas lograron el control de todo el territorio, al que llamaría 'Rhodesia del Sur'. Bajo el lema: "Ven conmigo, te haré un millonario", Rhodes había logrado incentivar una política de asentamiento de población blanca en Zimbabwe, que llevó a que ya en 1895 imperara una legislación que favorecía a ese sector. Siguiendo el modelo de administración de las colonias de El Cabo y de Natal, la

³⁷ Al crecer el poder militar de los Ndebele entre 1870 y 1890, los británicos comenzaron a intentar hacer negociaciones con ellos para lograr concesiones para la caza y la minería. Mientras tanto, Cecil Rhodes y sus hombres valoraban la posibilidad de aliarse a los Shona para lograr libremente, sin tener que subordinarse a los Ndebele, el dominio y control de toda la región. A pesar de que los Ndebele se oponían a la entrada de los británicos en la zona, no atacaron a la columna pionera de los hombres de Rhodes. Cuando los británicos lograron expulsar a los portugueses, los Ndebele quisieron aprovecharse de la situación para reconquistar, en una demostración de poder, algunos de sus territorios perdidos, pero los británicos, con la cooperación de los Shona, en sucesivos enfrentamientos, les impidieron tal propósito. Esto condujo a la ruptura definitiva del poder Ndebele bajo los efectos de esta alianza Anglo-Shona. Ver McCracken, John. "British Central África", capítulo 12, en *The Cambridge History of Africa*. Volume 7, Cambridge University Press, London, 1982, pp. 602-633.

compañía había instituido el impuesto de las cabañas, las zonas de reservas y los pases, con el objetivo de desposeer totalmente a los africanos de sus tierras, su ganado y recursos minerales, así como el de obligarlos a trabajar para los invasores³⁸.

De acuerdo a la opinión de David Beach³⁹, la pesadilla de muchos blancos en Rhodesia fue el temor de que la población local se enfrentara a ellos. Esto provocó que las autoridades coloniales reglamentaran cada una de las actividades de la población africana y que arreciaran cada vez más las medidas represivas, como un modo de mantenerla controlada. Entre otras acciones, se fomentó y organizó un método de trabajo forzado a cambio de muy bajos salarios, y con mecanismos opresivos de control.

Después de 1894, la actividad minera se incrementó brutalmente. Los asentamientos de granjas europeas aumentaron en algunas áreas⁴⁰, y un 'Departamento Nativo' fue creado para controlar el trabajo y recoger los impuestos entre la población africana. A menudo el trabajo coercitivo tenía lugar en temporada de trabajo agrícola y los impuestos involucraban la eliminación del valioso ganado acumulado por los campesinos, indispensable para prevenir los fracasos en las cosechas. Los impuestos que estaban obligados a pagar desestabilizaban su sistema económico, que ya de por sí estaba sometido a las contingencias de la naturaleza⁴¹.

³⁸ En esta primera etapa de asentamiento la autoridad de la British South Africa Company en Zimbabwe encontró varios obstáculos entre la población, sobre todo, los levantamientos Shona Ndebele en 1896-97, conocidos como los levantamientos Chimurenga. Para más información al respecto ver Ranger, Terence, "The death of Chaminuka: spirit mediums, nationalism and the guerrilla war in Zimbabwe", en *African Affairs*, Vol. 81, No. 324, Jul., 1984. Ver también Cobbing, Julian. "The absent priesthood: another look at the Rhodesian risings of 1896-1897", en *Journal of African History*. Vol.18, No.1, 1987.

³⁹ Beach, David. Ob. Cit., p.407.

⁴⁰ Los blancos tomaron una gran cantidad de tierra de la población local, sobre todo de los Ndebele y confiscaron también gran cantidad de ganado. Para 1899, 15.8 millones de acres habían pasado a manos blancas; esto se va a incrementar notablemente en los primeros años del siglo XX. Ver Ranger, Terence. "The struggle for the Land", en *Voices from the Rocks*, Indiana University Press, 1999.

⁴¹ Los grupos de la región tenían una economía con una base fundamentalmente agrícola, con el apoyo de otras ramas de la producción como la ganadería, la caza y la recolección, la manufactura y la minería. Hacia finales del siglo XIX, las ramas manufactureras y mineras, así como el comercio externo estaban en relativo deterioro si las comparamos con su desarrollo en siglos anteriores, aunque cierta cantidad de producción agrícola y trabajo emigrante había emergido como respuesta al ascenso del capitalismo en el sur de África, alrededor de la década de 1870. La base agrícola permaneció como la rama más importante. Esta labor dependía de la preparación de los campos y de la siembra de las cosechas de granos al

El nacimiento de una nueva economía estuvo asociado con la emergencia de nuevas formas de división racial y social; aunque una estructura formal de discriminación racial en los asuntos económicos no se completó en Rhodesia sino hasta la década de 1930⁴², muchos elementos existieron en la práctica desde los primeros años del siglo XX.

El mantenimiento de la supremacía blanca se convirtió en el imperativo central del asentamiento político en el territorio. Los europeos fueron beneficiados con el acceso a la tierra y fueron apoyados por sistemas de impuestos discriminatorios y medidas que reducían la capacidad de los africanos para funcionar como productores independientes, forzándolos irremediablemente a que se emplearan para los blancos. En la actividad industrial existía una discriminación informal que no solo protegía a los trabajadores europeos de la competencia africana, sino que también limitaba los costos sociales que los empleados africanos requerían para sobrevivir. Los fondos públicos estaban mayoritariamente dedicados a las actividades europeas.

La colonización en Zimbabwe fue extremadamente agresiva; afincada en el criterio de una superioridad racial blanca⁴³, explotaron a la población y expropiaron de

principio del verano –de octubre a diciembre- y de sus cosechas cuando comenzaba el invierno, aproximadamente de marzo a junio. Los problemas del almacenamiento restringían la cantidad de comida disponible en cualquier momento y consecuentemente mantener el ciclo de cosecha de año a año resultaba vital. El peligro de desastres a causa de las sequías o de las langostas estaba siempre presente. Por tanto, cualquier imposición o restricción sobre su sistema económico iba en detrimento de la propia sobrevivencia de los grupos. Para más información ver Beach, David. "The Shona economy: branches of production", en Palmer, Robin & Parsons, Neil. *The roots of rural poverty in Central and Southern Africa*. University of California Press, Los Ángeles, 1977.

⁴² En 1930 se firma "The Land Apportionment Act of 1930", como respuesta al deseo de la mayoría de los blancos de prevenir que los africanos pudieran comprar tierras. 49 millones de acres, incluidas todas las tierras urbanas, fue reservada para el uso o la compra de los europeos. 7.4 millones de acres fueron designados en las afueras como reservas para los africanos, pero la mayoría de estas tierras estaban en la zona infectada con tsetse. A los africanos que estuvieran en las tierras de los europeos sin emplearse como trabajadores de ellos, se les daba un período de 6 años para retirarse. En 1933, se extendió el marco de segregación económica del campo a las ciudades y a las minas. En 1936, el gobierno promulgó una ley donde se estipulaba que los africanos solo podían estar en las ciudades solo si probaban que ellos tenían trabajos allí o contaran con permisos oficiales. Ver McCracken, John. Ob. Cit., p. 625.

⁴³ Para profundizar sobre las formas en que los europeos instrumentaron los criterios de superioridad racial ver Ranger, Terence. "The Mobilization of labour and the production of knowledge: the antiquarian tradition in Rhodesia", en *The Journal of African History*, Vol.20, No.4, 1979.

todos sus recursos. Este sería el inicio de una política discriminatoria y de graves conflictos en el país –como el problema de la tierra y los agudos conflictos raciales⁴⁴-, que hasta la fecha no se han resuelto y que continúan modelando los juegos de poder de los grupos dirigentes del actual Zimbabwe. Esto, además, va a encontrar resonancia en todos los campos constitutivos de la sociedad, entre ellos, por supuesto, el campo artístico.

III

Supuestamente la colonización era el mecanismo, la vía para que África evolucionara, progresara, se civilizara, entendida por supuesto esta evolución, según los cánones occidentales. Un primer paso importante del “reto de civilizar el continente” – en el campo artístico- tenía que ser la familiarización y el dominio de las tecnologías, por llamarlas de alguna manera, aportadas por los europeos, desde la pintura de caballete al óleo, la acuarela, el grabado, la fotografía y el manejo de determinados conceptos, como el de “cuadro” y el de “obra de arte”⁴⁵.

De manera general, la introducción de técnicas artísticas europeas fue desfasada en relación con otros continentes como Asia y América Latina. En los años 20, 30 y 40 del siglo XX es que se dan los pasos iniciales y se fundan las primeras escuelas de bellas artes, lo que provoca que haya un movimiento incipiente de artistas modernos hacia finales de los años 40. Pero, ¿qué pasaba realmente en estas llamadas Escuelas de Bellas Artes?, que además eran muy escasas dentro del territorio? Sencillamente el

⁴⁴ Sobre este tema consultar Kinloch, Graham. “Racial attitudes in the postcolonial situation: the case of Zimbabwe”, en *Journal of Black Studies*, Vol. 27, No.6, Jul. 1997. También ver Harrison, Faye. “The persistent power of ‘race’ in the cultural and political economy of racism”, en *Annual Review of Anthropology*, Vol.24, 1995.

⁴⁵ Aquí es bueno recordar que la pintura, como una estética colectiva, como una actividad colectiva y como proceso, (entiéndase el uso del pigmento, los métodos de aplicación, el uso de pinceles, personas dedicadas a esta labor), existió sin dudas en algunas zonas de África antes de la llegada de los europeos. Lo que sucede es que se aplicaba sobre otros soportes, era una expresión integrada a la vida cotidiana, a la vida de la gente. O sea, era una expresión en función de objetivos diferentes, no se hacía para ser expuesta en museos, sino para que operara en la vida diaria de la población.

sistema de enseñanza era una copia del sistema de las academias que existían en las metrópolis. Por lo tanto en estas escuelas se privilegiaba la enseñanza del arte europeo y se excluía la del arte autóctono⁴⁶. Esta es una situación que se va a mantener, incluso, después de que la mayoría de los países africanos alcanzaron su independencia. En las academias de bellas artes, por lo general, se siguió obviando el estudio serio, consciente y sistematizado de la producción artística del continente. Los artistas graduados de estas escuelas, tenían que descubrir, de manera independiente, los reales valores de su propia cultura.

¿Cómo actuaron los artistas africanos ante esta intromisión, ante este ejercicio de poder?, una intromisión que no podían obviar ni desdeñar. Sencillamente el arte africano respondió ante esto con la asimilación de determinados elementos, tomó de los modelos que la metrópolis le estaba proporcionando, aquellos que le convenían para el acto de creación. Se trató entonces de crear obras, por parte de los artistas de avanzada que no constituyeran mimetismos de las producciones europeas, sino que fueran una síntesis, un mestizaje cultural entre los logros artísticos europeos y las tradiciones culturales, espirituales y artísticas autóctonas. Esto es también, una característica fundamental presente en toda la producción simbólica africana en la segunda mitad del siglo XX.

¿Cómo se dieron estos procesos en un Zimbabwe colonizado? Bajo el régimen colonial y en una sociedad con estructuras de discriminación muy claramente establecidas, la política oficial no fue la de alentar la creación artística local. Lo que se

⁴⁶ Esta situación provocó que apenas fundadas estas escuelas, los artistas africanos estuvieron obligados a reproducir mecánicamente los modelos que provenían de un arte académico de la cultura occidental. Al territorio africano no llegaban ni se conocían originales de valor. Los artistas desconocían las piezas importantes del arte moderno europeo (por lo general, en esta primera mitad del siglo XX los creadores africanos no tuvieron la facilidad de visitar Europa), eso unido a la mediocridad general de las obras producidas por los blancos europeos que vivían en el continente y la mediocridad de los profesores, extranjeros también, que ejercían en las escuelas de bellas artes. Ver Diab, Rashid. "Arte africano contemporáneo desde la perspectiva del ejemplo sudanés", en Revista *Atlántica*, No.20, 1999.

promocionaba y legitimaba eran las pinturas de los europeos asentados en el territorio, que quedaron fascinados ante la belleza y grandiosidad del paisaje natural de Zimbabwe, perpetuándolo en cuadros coloridos y abstractos⁴⁷.

Sin embargo, paralelamente a estos mecanismos oficiales, coexistían otras iniciativas que complejizaron el panorama artístico de la época, y que se han hecho imprescindibles en el relato histórico del arte en Zimbabwe. A pesar que el discurso independentista ha ofrecido resistencia en admitir el estímulo europeo en la creación artística del país, resulta innegable que algunos miembros de la comunidad europea ejercieron importantes funciones en el estímulo y el apoyo a la actividad artística africana.

En este sentido, las misiones cristianas, más específicamente, la labor particular de determinados misioneros como Edward Paterson⁴⁸ y el Padre Groeber⁴⁹ resultaron fundamentales a partir de los últimos años de la década del 30 para impulsar las expresiones artísticas de los africanos en estas misiones, usando tanto los materiales tradicionales -entre otros, madera y barro-, así como pinturas importadas y papel. Los artistas que allí se iniciaron, lo hicieron trabajando temáticas bíblicas, que adaptaron al contexto africano. Son muy famosos los frescos evangélicos de la misión de Cyrene que

⁴⁷ Comentando sobre la creación en este período colonial, una de las críticas de arte más importante en la actualidad en Zimbabwe Barbara Murray planteaba: “Bajo el régimen colonial, una gran variedad de expresiones artísticas coexistieron; algunas fueron denigradas y otras alentadas. La posición de cada individuo –geográficamente, económicamente, socialmente, intelectualmente- determinó la naturaleza de su rechazo, adaptación, integración o indiferencia a la nueva situación cultural”. “An overview of contemporary trends in zimbabwean art”, en catálogo de la exposición *Contemporary art in Zimbabwe*, Alemania, 1998.

⁴⁸ Edward Paterson nació en Escocia, pero creció y se educó en Johannesburgo. Después de haberse ordenado como sacerdote anglicano, decidió establecer una misión en el distrito de Mataberland, Rhodesia del sur, en 1938. Esta misión es la conocida como misión de Cyrene. Su propósito era que fungiera como escuela de pintura para introducir a los africanos en las técnicas artísticas europeas. Su labor fue extremadamente importante, pues a partir de esa primera misión-escuela de arte, se dedicó a fundar otras similares por todo el territorio de Zimbabwe. Para más información al respecto ver Huggins, Derek. “The Beacons. Zimbabwe painting in the last fifty years”, en catálogo de la exposición *Kunst aus Zimbabwe*. Alemania, 2001.

⁴⁹ Las enseñanzas del Padre Groeber iban encaminadas fundamentalmente a introducir a la población africana de Rhodesia en las técnicas de talla de los objetos y máscaras de África occidental.

representaban a la virgen, los santos y Jesús, como personajes africanos, insertos totalmente en un entorno también local.

Más allá de la intención primera de estos misioneros, que era evangelizar a la población africana, esos espacios se convirtieron en escuelas de arte, donde los artistas adquirieron el aprendizaje de nuevas técnicas para la creación. Y, sobre todo, que constituyeron un mecanismo alternativo para hacer circular una producción que estaba siendo obliterada por las instancias rectoras del país⁵⁰.

Cuando en 1953 Edward Paterson, funda el Centro de Arte de Nyarutsetso, en el tumultuoso suburbio de Mbare en Salisbury, la capital de Rhodesia, los temas que trabajaban sus discípulos africanos no podían seguir siendo de corte bíblico. Rodeados de un medio urbano, con todos los conflictos agudizados de una colonización que los explotaba y discriminaba, sus alumnos querían representar las escenas de violencia y de enfrentamiento con las fuerzas del orden imperante⁵¹. Esto, sin lugar a dudas, abrió el camino para las numerosas rupturas que protagonizarían los creadores locales desde el terreno del arte después de 1980.

Otro hecho de la política cultural de la época que tomó senderos muy diferentes de los que originalmente planeó el sistema colonial fue la apertura de la Galería Nacional de Rhodesia en 1957, la primera institución nacional destinada a las artes visuales. La galería quedó inaugurada con una exposición de Goya y Constable para que la población europea asentada en el territorio pudiera disfrutar del “verdadero arte europeo”. Junto con esta exposición, fue designado el primer director de la galería, el británico Frank McEwen, quien tenía una vasta experiencia en el mundo de la administración artística y poseía relaciones personales con grandes creadores de

⁵⁰ En 1947, Edward Paterson logró que la producción artística de la misión participara en una exposición en Londres.

⁵¹ Para más información sobre este centro de arte en Salisbury ver Vera, Yvonne. “Deux écoles au Zimbabwe”, en *Anthologie de l'art africain du XXe siècle*, Éditions Revue Noire, Paris, 2001.

vanguardia como Braque y Picasso⁵². El gobierno colonial de Rhodesia vio en él una gran oportunidad de que los europeos asentados en el país se mantuvieran actualizados sobre lo que estaba aconteciendo en el mundo artístico occidental y a su vez para que promocionara en el extranjero las creaciones de los rhodesianos blancos.

Sin embargo, McEwen venía con otras ideas. Él sabía de las profundas influencias que el arte africano había ejercido en la estética occidental y llegó buscando la producción simbólica “auténticamente” africana⁵³ para exhibirla en la recién inaugurada Galería Nacional y para lanzarse en el espacio europeo como el descubridor de una producción verdaderamente africana. Inmediatamente la comunidad blanca de Rhodesia empezó a hacerle fuertes críticas, abiertamente racistas, sobre los trabajos de los creadores africanos que estaba promocionando la galería. La batalla sostenida por McEwen en contra del público rhodesiano, del equipo de la Galería Nacional y del propio gobierno, alcanzó fuertes matices políticos, que incluso provocarían su expulsión del país hacia 1973.⁵⁴

Si bien la labor de McEwen con respecto a la promoción de la creación africana fue realmente importante, también habría que decir que la manipulación hizo de ella tuvo efectos devastadores para la convivencia de los diferentes elementos del campo artístico en Zimbabwe, incluso con alcances muy evidentes en la actualidad. Me detengo en este punto porque me parece vital para entender los usos que se le ha dado a la escultura Shona en todos los ámbitos de la sociedad, sobre todo desde el espacio político.

⁵² Sobre la importancia de Frank McEwen como director de la galería ver el texto de Barbara Murray, Ob. Cit., pp. 18-32.

⁵³ Quiero darle la connotación a este entrecorillado a partir de lo que discutí en el capítulo anterior sobre lo auténticamente africano.

⁵⁴ A propósito de la actitud del gobierno colonial hacia la labor que él venía realizando McEwen escribió: “El segundo paso en esta batalla para un arte verdadero fue aprender que el arte siempre implica una lucha cultural y los racistas rhodesianos fueron incapaces de ver el arte que emergía en su medio”. Citado en Zilberg, Jonathan. “The radical within the museum: Frank McEwen and the genesis of Shona sculpture as a struggle at the Rhodes National Gallery”, en catálogo de la exposición *Kunst aus Zimbabwe*, Alemania, 2001, p.34.

McEwen estimuló la emergencia de la escultura en piedra de Zimbabwe, -por supuesto, con la colaboración de los artistas-⁵⁵ considerándola como una batalla cultural y un *revival* del arte tribal. Ellos tenían la creencia de que con esta expresión revivía una antigua tradición Shona. Es contradictorio porque justamente uno de los aportes de la escultura en piedra de Zimbabwe fue precisamente el material. En el país no existía una fuerte tradición de escultura en piedra, y ni siquiera en madera, como en otras regiones de África. No obstante, lo que defendía McEwen era que la escultura Shona estaba directamente vinculada con los monolitos de piedra encontrados en el sitio arqueológico del Gran Zimbabwe. Lo cual es un estratégico reclamo histórico para otorgarle legitimidad a la naciente expresión; reclamo este, además, muy relacionado con la construcción de una “autenticidad” imaginada, más que real⁵⁶.

Lo cierto es, que a pesar de todos los obstáculos que encontró por parte de la población blanca del territorio, McEwen logró que la Galería Nacional Rhodes, se convirtiera en un sitio que privilegiara la promoción de escultura en piedra realizada por los creadores africanos. De ahí que existiera una especie de consenso social que

⁵⁵ McEwen logró crear varias comunidades de escultores y prominentes figuras artísticas. Lanzó este boom de escultura Shona al mundo de los museos, galerías y al mercado internacional. En estas comunidades quedaba establecido cómo los artistas iban a inspirarse y a dejarse influenciar por el arte europeo y a través de que figuras. Además, la escultura en piedra se proyectaba según un concepto occidental del objeto artístico, como entidad autónoma, con un criterio autoral y de pieza única.

⁵⁶ Con respecto a esta idea plantea Jonathan Zilberg: “McEwen estaba interesado en las dimensiones míticas e históricas de África y tenía la idea del arte como la representación de una cultura africana tribal y sacra, inmutable como las propias formaciones rocosas de las cuales extraían el material de trabajo. Además, esto encuadra perfectamente con la imagen que se tiene de los artistas africanos como místicos tribales innatos conectados con pasados míticos. Es también un testamento de la creatividad de los artistas y el entusiasmo al responder a las exhortaciones de McEwen para crear visiones originales traídas de sus creencias tribales. La asunción del vínculo entre la escultura Shona y el culto a la deidad suprema es una cuestión meramente coyuntural. Este enmarque presenta un ejemplo arquetípico de la manipulación de un contexto etnográfico para atribuirle una espiritualidad extraordinaria y un significado histórico a la tradición”. Ibidem, p.41.

planteaba una división clara entre manifestaciones artísticas y razas: los blancos pintaban, los negros esculpían⁵⁷. Esto trastocó las evidencias de una realidad artística mucho más compleja, donde algunos de los creadores africanos del país, no esculpían, sino que pintaban, o hacían ambas cosas.

Además, los artistas europeos asentados en el territorio se sentían excluidos de los espacios de la Galería Nacional ante el protagonismo de la escultura Shona. Esta situación se agudizó después de que Rhodesia fue aislada de la comunidad internacional y múltiples sanciones fueron impuestas como represalia por la Declaración de Independencia Unilateral, hecha por el gobierno de Ian Smith en 1965 para resistir a la descolonización que a instancia de las Naciones Unidas quería llevar a cabo el Gobierno Británico⁵⁸. En este período, fue difícil conseguir que se expusiera la producción artística de los blancos de Rhodesia en los circuitos artísticos internacionales, por tanto, les era vital contar con un espacio en el interior del país para exhibir su producción. De este modo, las contiendas a nivel de política cultural institucional entre la escultura Shona y el resto de las expresiones artísticas, se elevaron notablemente, conformando todavía en la actualidad, una de las polémicas del campo artístico en Zimbabwe.

De ahí que, a pesar de que la escultura Shona fuera esencialmente apolítica en su contenido y surgiera como resultado de un proceso de creación negociado –era lo que Europa quería ver de África-, fue asumida rápidamente por los líderes independentistas

⁵⁷ Revisar la producción escrita de la historiadora del arte sudafricana Marion Arnold. Ella vivió en Zimbabwe durante el gobierno de Ian Smith y publicó varios textos sobre la trayectoria de la pintura en Zimbabwe, donde se hace evidente la percepción que tenían los artistas europeos y los críticos de arte como la propia autora sobre la separación entre expresiones artísticas y raza. Entre otros textos ver: "Cuatro pintores contemporáneos", en el catálogo de *Zimbabwe Heritage 1980*, de la National Gallery of Zimbabwe.

⁵⁸ En 1923, lo que hasta entonces era una propiedad de la British South Africa Company se convierte en una colonia Británica. Más tarde se realizó un referéndum (sólo podían votar los blancos) para su unión con la Unión Sudafricana. A pesar de los atractivos términos en que se proponía dicha unión hubo un resultado de mayoría de votos en contra de la fusión. Desde 1953 a 1963 Rhodesia del Sur formó parte de la Confederación del África Central junto con Rhodesia del Norte (ahora Zambia) y Nayasaland (ahora Malawi). Hasta que en 1965, resistiéndose a los procesos de independencia los colonizadores proclamaron una Declaración Unilateral de Independencia. Ver Ranger, Terence. *Voices from the Rocks*, Indiana University Press, 1999.

como el símbolo cultural de las luchas nacionalistas de la población autóctona africana⁵⁹. Esto ha provocado que desde el triunfo del gobierno de Mugabe, la escultura Shona siga considerándose la manifestación artística privilegiada en el país, en detrimento de las otras expresiones culturales. Los actores sociales del Zimbabwe contemporáneo, no son ya los mismos que los del período colonial. La mayoría de los artistas blancos que hoy encontramos, han nacido en el país y se sienten altamente comprometidos con los problemas locales. La pintura no es ya su espacio exclusivo de expresión, por tanto, no se puede seguir sosteniendo la ficción de que los blancos pintan y los negros esculpen, como justificación para rejuegos políticos⁶⁰.

A este problema se suma otro, igualmente peligroso. La escultura Shona, a partir de su propia denominación⁶¹, ha sido considerada por las instancias de poder como la expresión cultural de un solo grupo étnico, el de los Shona. Al hacer esto, las instancias rectoras del país, están legitimando también en el campo artístico la hegemonía política que desde la independencia en 1980 se inclina a favor de los Shona. De este modo se

⁵⁹ Estas luchas comenzaron a tomar forma de guerra civil desde los años 60s en el territorio, conduciendo a un enfrentamiento armado, en forma de guerrillas, en contra del gobierno minoritario blanco por la independencia africana, que acabó en 1980 con las elecciones generales celebradas bajo los auspicios Británicos, que fueron ampliamente ganadas por Robert Mugabe del Partido ZANU. El foco principal de oposición en los primeros años tras la independencia era el partido dirigido por Joshua Nkomo, oposición que les llevó al enfrentamiento armado en 1985, hasta que en enero de 1988, ambos partidos optan por la fusión en una sola organización, la unión ZANU-PF que obtuvo la casi totalidad de los votos en las elecciones nacionales de 1990, logrando 147 de 150 escaños. Para más información al respecto ver: Ranger, Terence. "War and politics in the Matopos, 1964-1987", en *Voices from the Rocks*, Indiana University Press, 1999.

⁶⁰ El análisis del campo artístico después de 1980, quedará reservado para el próximo capítulo, debido a que la complejidad que presenta y la manera en que se relaciona con otros campos de la sociedad, requieren de un tratamiento más detallado.

⁶¹ En realidad, McEwen alentó la noción restringida de escultura Shona –que anteriormente se le nombraba como escultura en piedra-, a partir de 1968, para excluir a una comunidad de escultura con artistas Ndebele en Tengenenge, después de que él perdiera el control de las ventas internacionales de esa comunidad. En la actualidad y desde los inicios de esa manifestación, tanto Ndebeles como Shonas participan de esa creación. A propósito del uso que se le dio después, plantea Jonathan Zilberg: "Esta defensa de la escultura Shona ajustaba muy bien con todas las políticas culturales de liberación y los resultados hegemónicos del nacionalismo Shona que estaban tomando forma en los años 60s y 70s y luego estalló en el himno de post independencia sobre el derecho de las personas a la libertad en voz del presidente Mugabe". Ob.cit, p.47.

hace transparente la manera en que las expresiones simbólicas establecen relaciones productivas y problemáticas entre pasado y presente.

IV

El análisis de la situación social y política de Zimbabwe desde 1990 hasta la actualidad –materia de nuestro siguiente capítulo- a partir de las propuestas estéticas de un conjunto de obras, requiere también de un marco histórico del período posterior al triunfo independentista. Esto, necesariamente involucra un importante número de variables que permite entender por qué Zimbabwe presenta hoy este deterioro en la casi totalidad de sus estructuras a nivel de Estado.

Después de las amargas experiencias de la colonización y como resultado del enfrentamiento armado con el gobierno blanco de Rhodesia del Sur, en 1980 Zimbabwe se convirtió en un país independiente, con Robert Mugabe como su Presidente. Este nuevo gobierno heredaba también los conflictos socio políticos y económicos que se habían derivado de una estructura colonial cuya lógica era la de beneficiar a la población blanca asentada en el territorio. En el momento de la independencia el sector moderno de la economía estaba casi completamente dominado por la población blanca. Podría decirse que los mejores y más rentables recursos de la región –la tierra, la minería, la industria, etc.- estaban en sus manos. Entre otros elementos, el 90% de la comercialización de los productos agrícolas provenía de las granjas de los blancos, que proporcionaban el 35% de los empleos en el sector formal. Situación que provocó que esas élites económicas infundieran el temor de que una política redistributiva abrupta provocaría el derrumbe total de la economía⁶².

No obstante, la transformación fue la consigna que guiaba a cada una de las acciones del nuevo gobierno, que guiado por la ZANU-PF (Unión Nacional Africana de

⁶² Para más información ver Jenkins, Carolyn. "The politics of economic policy-making in Zimbabwe". *The Journal of Modern African Studies*, Vol. 35, No. 4, Dec, 1997, p.582.

Zimbabwe-Frente Patriótico) pretendía lograr el desarrollo eliminando las desigualdades existentes en el país. Para esto, se asumieron los preceptos de la política programática del socialismo⁶³, que se percibía como el camino para borrar las diferencias de clase y raza configuradas desde los tiempos coloniales. Entonces, los nuevos dirigentes se identificaron y dieron su apoyo al campesinado y a la clase trabajadora. Por tanto, el objetivo central del gobierno en estos primeros años de independencia era redireccionar esas severas desigualdades en los ingresos y en las oportunidades para la población. Esta postura política hizo posible un amplio rango de programas en áreas como la educación, la salud y el desarrollo rural.

Comenzaron, aunque tímidamente, los procesos de nacionalización –sobre todo en el sector industrial-, redistribución de la tierra, intervenciones en el mercado del trabajo en función de los empleados autóctonos, incremento en el gasto público, extensión de los servicios agrícolas a las áreas de granjas campesinas de la población autóctona y el establecimiento de cooperativas. Sin embargo, el nuevo gobierno reconocía también la importancia de mantener la vitalidad de los sectores productivos de la economía, dominados por los blancos⁶⁴.

El país tenía una élite económica muy poderosa, mayoritariamente blanca, cuyos intereses estaban en contradicción con los de la amplia mayoría. A pesar del abrupto cambio político, el ajuste en las estructuras económicas, incluyendo la distribución de

⁶³ “In Zimbabwe, as elsewhere in Africa, socialist thought was the alternative to colonialism, which was identified with capitalism. The rhetoric of the Patriotic Front (PF) was Marxist-Leninist, which was relatively rare in a continent where the predominant ideology had been planning. Although the restructuring of Zimbabwe’s economy was intended to be gradual, there was an explicit long-term goal of socialist transformation.” Ver Nyanguru, Andrew. “Zimbabwe since independence: a people’s assessment” en *African Affairs*, Vol.90, No.31, oct, 1991, p.608.

⁶⁴ A propósito de estas determinaciones plantea Sylvester, Christine: “Sobre todo, aunque los antiguos controles fueron mantenidos y extendidos, el gobierno no interfirió con las empresas privadas existentes, y no buscó intervenir en sectores como las finanzas, que había sido dejado previamente solo. La estructura fundamental de propiedades permaneció intacta, y dejó al sector privado con todo su poder.”, en “Continuity and discontinuity in Zimbabwe’s development history”. *African Studies Review*, Vol. 28, No.1, Mar, 1985, p. 19.

ingresos y riquezas y el patrón de empleo fue bastante moderado. Los resultados eventuales estarían determinados por las políticas llevadas a cabo por el gobierno. Aquellos en el poder político necesitaban sopesar las conflictivas presiones entre los intereses de grupos de poder (mayoritariamente blancos) acostumbrados a enfrentarse con políticos; y aquellos más débiles, pero que representaban numerosos votos y cuyas expectativas en el plan redistributivo eran altas. Además, la exclusión histórica de la población local negra de los puestos administrativos durante todo el período colonial, provocó en buena medida que la nueva administración dependiera de la experiencia blanca en esas labores. Por tanto, la ausencia de una representación verdadera de esa población históricamente marginada de los principales grupos de poder, significó que los intentos de expresar sus preocupaciones fueron realmente débiles. La habilidad de los negociadores blancos para dominar las discusiones sobre economía reforzó la situación de pérdida del control económico por parte del nuevo gobierno⁶⁵.

Entre otras razones, las presiones sobre el gobierno provocaron que el mejoramiento de las restricciones históricas fuera un proceso limitado en el curso de los cambios económicos introducidos por los nuevos líderes y además, establecieron los lineamientos de las políticas económicas posteriores. Ya a partir de 1982, y como resultado de ese equilibrio que quería sostener entre sus aspiraciones sociales y los sectores productivos de la economía, la política del gobierno fue la de disminuir los gastos en áreas esenciales como las de la educación y la salud. No obstante, eso no significó que el gobierno, en esa primera etapa, no se siguiera preocupando por las

⁶⁵ A esto también se añaden los efectos del *Lancaster House Agreement* en 1979. Según Jenkins, Carolyn: "Durante la primera década después de la independencia, los líderes políticos de Zimbabwe, estuvieron constreñidos para implementar un programa totalmente socialista, debido a la constitución con la cual ellos habían accedido en 1979, a cambio de promesas de ayuda. Esta negociación, estableció bases para limitar la libertad de acción particularmente con respecto a la adquisición barata de tierras para la redistribución. Sin embargo, como el ímpetu de la reformas era lento, *The Lancaster House Agreement* se convirtió en una excusa conveniente para justificar la inmovilidad del gobierno., en "The politics of economic policy-making in Zimbabwe". *The Journal of Modern African Studies*, Vol. 35, No. 4, Dec, 1997, p. 575.

necesidades de los sectores populares; importantes avances se continuaron impulsando en áreas cruciales como la rural. Pero ya hacia finales de esa década se percibía el cambio de postura ante el compromiso asumido con los más necesitados⁶⁶. Era evidente que las transformaciones que acontecieron realmente, fueron bastante limitadas en comparación con lo que había anunciado la clase dirigente en 1980, y la reversión completa de esa política a partir de 1990⁶⁷.

Hacia mediados de los años 80s, los compromisos del gobierno con las políticas distributivas, se habían debilitado notablemente. Para 1984, se habían suspendido, en términos prácticos, las facilidades que otorgaba el programa de alivio a la sequía que ostentaba el nuevo gobierno en el poder. La redistribución de la tierra –un aspecto vital para los desposeídos del país- ganó la atención de la élite gobernante, también a mediados de la década de los 80, pero sólo porque a esa élite le interesaba adquirir granjas comerciales. Realmente este deterioro tan precipitado en el sector económico y el cambio en las prioridades y objetivos de la élite en el poder, estaban anunciando transformaciones más profundas que ya se observaban en las instancias encargadas de orquestar la política económica del país.

Uno de estos cambios fundamentales fue la reconfiguración de los intereses de clase en el interior del estado y su relación con la sociedad. En los inicios de la etapa de independencia, la élite gobernante tenía como prioridades la solución de las necesidades

⁶⁶ Quizás, afirma Jenkins “El uso que Mugabe hizo de bases externas para atacar a Rhodesia, después de la independencia de Mozambique en 1975, le permitió observar la devastación económica de aquel país que provocó el éxodo del 90% de sus colonos. El potencial que atesoraban los blancos, fue, al menos en parte, el factor que motivó la política de reconciliación de Mugabe después de la guerra. Esta construcción fue probablemente decisiva en lo limitado de los cambios hechos después de la independencia”. Ob. Cit., p. 582.

⁶⁷ En la propia década de los 80s, había analistas que estaban preocupados por el giro que estaban siguiendo los acontecimientos en la nueva Zimbabwe. En el texto “Zimbabwe: The economy four years after Independence”, de Roger Riddell, publicado en la revista *African Affairs*, Vol. 83, No. 333, Oct, 1984, p. 463, el autor considera que varias de las ganancias en cuanto a la igualdad y a la reducción de la pobreza, lograda en los dos primeros años después de la independencia, estaban sufriendo un proceso de retroceso. Plantea, por ejemplo que de 1980 a 1981, el crecimiento real de la economía en Zimbabwe fue de un 26%, mucho mayor que el de Sudáfrica en esa misma época que fue de un 12,6%. Sin embargo de 1982 a 1983, el crecimiento de Zimbabwe solo fue de 5, 4%.

de las clases subordinadas, campesinos y trabajadores, la preservación de la unidad nacional, la reconciliación racial, objetivos estos que provocaban desavenencias con las élites, que conformaban la otra porción de la clase dominante en el país. Sin embargo, para mediados de la década de los 80, no se apreciaba ya una clara oposición entre estos grupos. Y hacia finales de la misma, los intereses de la élite gobernante comulgaban con los de las élites rurales y empresariales, compartiendo incluso una ideología común capitalista y conformando un bloque dominante integrado⁶⁸. Este cambio, va a ser una de las variables imprescindibles para explicar las transformaciones en las estrategias de desarrollo de Zimbabwe.

Si en el período de los primeros años de la década de los 80s, las políticas redistributivas del estado que respondían a los intereses y aspiraciones de los campesinos y trabajadores, encontraron un sinnúmero de obstáculos en la estructura capitalista heredada de una economía bien sólida, ya hacia finales de esa década y principios de los 90, la comunión de intereses con la clase dominante erosionó sus vínculos con el campesinado⁶⁹ y con los trabajadores, permitiendo que se fraguara un proceso de introducción de reformas que respondiera a los imperativos del mercado. Durante este período de 1987 a 1991, el gobierno poseía un grado relativo de autonomía con respecto a las fuerzas sociales internas y con el capital internacional y pudo retener el control sobre la política formulatoria de este proceso. Sin embargo, no pudo ni supo

⁶⁸ A este proceso de transformación de la élite gobernante, Hevina Dashwood lo llamó proceso de aburguesamiento de la élite gobernante. "Este proceso de aburguesamiento ha sido posible por las oportunidades presentes en la relativamente bien desarrollada economía de Zimbabwe, y en la habilidad de la élite gobernante para adquirir granjas e intereses comerciales. Es por virtud de ese aburguesamiento que los miembros de la élite gobernante pueden ser parte constitutiva de la clase dominante en Zimbabwe y compartir intereses acerca de la introducción de reformas basadas en el mercado". *Zimbabwe. The political Economy of transformation*, University of Toronto Press, Canada, 2000, p.9.

⁶⁹ Por ejemplo, en el acto de adquisición de la tierra de 1992, en el que se trataba supuestamente de asistir a los campesinos más pobres, se ha comprobado que la mayoría de las tierras fueron a parar a manos de las élites gobernantes. O el Plan de Acción de Alivio de la Pobreza, llevado a cabo por el gobierno en 1994, que fue inspirado en el reconocimiento de que el plan anterior fue totalmente inadecuado, y que según Dashwood, de acuerdo a la investigación que ella realizó en el terreno, hubo poca evidencia, más allá del nivel retórico, de que el gobierno estuviera realmente comprometido en aliviar la pobreza. *Ibidem*, p. 12.

mantenerlo durante la implementación de estas reformas y durante la introducción del Plan de Ajuste Estructural a partir de 1991.

Los autores consultados coinciden en señalar que la economía en Zimbabwe no estaba en estado de crisis grave, como otros países de la región, lo cual le daba un margen al gobierno para analizar qué tipos de reformas económicas necesitaban, y esto a su vez les permitía mejorar su posición en las negociaciones con las instituciones financieras internacionales. El extenso control estatal que fue desplegado durante la implementación del Programa de Ajuste Estructural, permitió sugerir que en áreas de prioridad para la política (como por ejemplo, el comercio y de alguna manera el sector industrial)⁷⁰, el gobierno mostró su capacidad para imponerse sobre las presiones de las instituciones financieras internacionales. Lo cual enfatiza el hecho de que la falta de compromiso del gobierno ante las necesidades del campesinado y los trabajadores no puede ser atribuida directamente a estas presiones internacionales. Esto más bien, es una muestra elocuente del deterioro de la política económica del país en manos de la élite gobernante y de los problemas de tipo político en las definiciones de las prioridades de lo que el país requería.

De esto se puede concluir que las determinantes internas, en particular los cambios en los lineamientos y la adscripción de los intereses de clase con el estado y la sociedad de Zimbabwe, fueron coordenadas cruciales para explicar el cambio en la estrategia de desarrollo del país. Esto, por supuesto, unido a las presiones constantes que sostuvieron las instituciones financieras internacionales sobre el gobierno de Mugabe.

La introducción del Programa de Ajuste Estructural y el abandono de la agenda socialista en 1990, hizo aún más evidente el hecho de que no existe en Zimbabwe un

⁷⁰ Ibidem, p.10.

plan específico de redistribución y que las políticas del gobierno están orientadas hacia el sector privado. Con el propósito de intentar mantener el apoyo y los votos de la gran mayoría de la población, el discurso del poder gira en torno al desarrollo autóctono y a las posibles soluciones para el problema de la tierra, pero en la realidad no se llega –ni se cree que interesa mucho- llegar a alguna solución favorable para las políticas redistributivas.

Por tanto, este proceso de transición a la independencia no resolvió muchos de los conflictos que habían llevado a la confrontación con la minoría blanca en el poder. A inicios de los años 90, las intensas sequías, combinadas con las medidas del Ajuste Estructural económico, condujeron a una buena parte de la población de Zimbabwe a la pobreza absoluta. Este Programa de Ajuste Estructural del gobierno que redujo los gastos gubernamentales y flexibilizó el control sobre los precios, las importaciones y las inversiones, condujo a la privatización de muchas industrias en el país y al aumento del desempleo. Las contradicciones sociales que estas carencias económicas han provocado durante los últimos años, convierten al país en un espacio de tensiones constantes, donde la lucha por la sobrevivencia alcanza grados superlativos de violencia, discriminación y desamparo.

Las múltiples maneras en que la población de Zimbabwe está conviviendo con esa crisis -y con las estrategias políticas que el poder ha instaurado para manipular conflictos y tener como herramienta la violencia-, no son fácilmente verificables en una sociedad altamente reprimida. Asomarnos al espacio del arte es uno de los modos posibles para indagar en la realidad socio-política contemporánea de Zimbabwe.

3- Las obras de arte y su lectura del mundo social. Transgresiones, transacciones y negociaciones: el espacio de lo simbólico.

*“...Todas las sociedades seleccionan, clasifican y jerarquizan localmente sus prácticas, acciones y saberes. Todas establecen un orden social que las formas de expresión artística y los individuos que las materializan contribuyen a legitimar. Sin embargo, ese orden social también puede cuestionarse, renovarse, revitalizarse o subvertirse a través de las artes visuales, a través de las opciones y prácticas artísticas.”
Lourdes Méndez⁷¹.*

I

La obra de arte es un evento complejo. Es un sitio de debate, que expresa y genera conceptos, valores y significados. Las redes que traza con los otros campos instituidos en la sociedad, permiten que sea utilizada como medio de propaganda de ideas y dominio social por parte de unos sectores sobre otros. Esta relación fija experiencias que develan las estructuras de los imaginarios de aquellos que se apropian de su capital simbólico. Como señala Pierre Bourdieu, “...la eficacia de todos los actos de consagración no es otra cosa que el campo en sí mismo, lugar de la energía social acumulada, que los agentes y las instituciones contribuyen a reproducir mediante las luchas con las que intentan apropiárselo y en las que invierten lo que han adquirido en luchas anteriores”.⁷²

Por tanto, no es casual que el nuevo proceso político de Zimbabwe requiriera también de obras de arte cuyo valor simbólico reprodujera construcciones culturales a las cuales el nuevo orden social necesitaba recurrir para legitimar su propuesta política. De este modo, la esfera política quedaba estrechamente interrelacionada con la actividad artística, conformando lo que sería la política cultural del joven Zimbabwe independiente. La ideología dominante expuesta por el gobierno determinaba el tipo de

⁷¹ Méndez, Lourdes. Ob. Cit., p.268.

⁷² Bourdieu, Pierre. Citado en Méndez, Lourdes. *Antropología de la producción artística*. Editorial Síntesis, Madrid, 1995, p.253.

artista y de actividad artística que apoyaría, y por ende, también quedaban definidas aquellas expresiones culturales que el estado desacreditaría.

Lo que le interesaba al nuevo orden político era que la comunidad artística de la cual se serviría fusionara dentro de su actividad estética los objetivos políticos diseñados por los ideólogos del estado, por eso se hacía necesario instaurar directrices que partieran de constricciones impuestas por la política y por las nuevas estructuras sociales. Como expresa Tracy D. Snipe, “Las artes no operan en un vacío político, especialmente en aquellos países donde el estado juega un rol dominante en la promoción de la política cultural. (...) En muchos estados esta responsabilidad cae bajo la jurisdicción de un único partido, a menudo confundido con el estado desde un punto de vista institucional, de ahí la expresión, el ‘Partido Estado’. En este caso, la política cultural es anunciada en forma de una declaración solemne ante el Congreso o al máximo nivel de la organización del Partido. El poder político asume los derechos del poder cultural y lo pone a su servicio.”⁷³

Era imprescindible entonces mirar al pasado precolonial en busca de una construcción identitaria que sintetizara todo lo que en el plano político sostenía el discurso del presidente Robert Mugabe. “La identidad cultural –dice Alain Finkielkraut– permite a los colonizados desprenderse del mimetismo, sustituir la degradante parodia del invasor por la afirmación de su diferencia y transforma en motivo de orgullo las maneras de ser con las que pretendían avergonzarles”⁷⁴. A la mano estaba la escultura Shona; y que sus orígenes no correspondieran al período precolonial, sino a los años de dominación europea, y que fuera un producto de la misma, era un “pequeño detalle” que

⁷³ D. Snipe, Tracy. “The interplay between politics and the arts”, en *Arts and Political in Senegal. 1960-1996*. Africa World Press, Inc., 1998, p.12.

⁷⁴ Finkielkraut, Alain. Citado en Zaya, Antonio. “De la vida propia del arte: de la vida ajena”, en *Catálogo 8va Bienal de La Habana. El arte con la vida*. Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, La Habana, 2003, p.46.

no podía convertirse en obstáculo para los usos que el nuevo proceso independentista requería.

La escultura Shona, con toda la connotación –fabricada por los europeos- de producto “auténticamente” africano, enraizada en un pasado mítico, forjada en el corazón mismo de la cultura Shona, ofrecía todo el arsenal simbólico que el estado necesitaba para legitimarse también desde el orden cultural. Por esto, fue la manifestación que en el campo de las artes visuales se instauró como dominante y recibió todos los beneficios de la nueva situación política; obviándose, de paso, al resto de las expresiones visuales que también estaban siendo copadas por la población autóctona, que anhelaba sentirse parte de un proceso que logró la independencia y que prometía liberar al país de todos los problemas heredados del régimen colonial.⁷⁵ Habría que recordar en esta situación, aquello que se preguntaba Hal Foster, “¿Qué produce un presente como diferente y cómo un presente enfoca a su vez un pasado? Los marcos en que encerramos el pasado dependen de nuestras posiciones en el presente y estas posiciones las definen estos marcos”⁷⁶.

Robert Mugabe, atrincherado en una retórica de orden socialista y promulgando como la labor más importante del Estado, la devolución inmediata a la población autóctona africana de todos los recursos que le habían sido arrebatados durante la presencia colonial, pretendía consolidarse como la única figura legítima en el panorama político de Zimbabwe. Desde antes que las elecciones de 1980 tuvieran lugar, el futuro

⁷⁵ Analizando esta situación la crítica de arte de Zimbabwe Barbara Murray señala: “Entre los aspectos más negativos que tuvo la influencia dominante de McEwen para la escultura en piedra de Zimbabwe, está el énfasis que puso en lo ‘primitivo’ y lo ‘auténtico’, en las tradiciones puras, en los artistas autodidactas, etiquetas todas de las cuales el arte africano está todavía luchando por librarse. (...) Sin embargo, la escultura en piedra de Zimbabwe se siguió promoviendo en el extranjero como el único arte auténtico en el país, convirtiéndose en una fuente de ingresos importantes para el territorio; cuando hay otras expresiones artísticas, incluso la labor de creadores que también trabajan la escultura, tanto en piedra, como en madera y metal, pero fuera de la etiqueta de la escultura Shona, que resultan totalmente obviados”. Ob. Cit., p.26.

⁷⁶ Foster, Hal. “Introducción”, en *El retorno de lo real. La Vanguardia a finales de siglo*. Ediciones Akal, S.A., 2001, p.X.

Primer Ministro de Zimbabwe dejaría muy claro que no toleraría la presencia de competencia alguna que enturbiara sus propósitos.⁷⁷ La separación que establecería para las primeras jornadas electorales entre él y su compañero de lucha Joshua Nkomo, usando como estrategia de división, la identidad Ndebele de este último, sería un primer paso en la manipulación de la hegemonía Shona que sostiene hasta la actualidad. Los Shona son población mayoritaria en Zimbabwe y al enfocar el problema como resultado de una división étnica, Mugabe garantizaba la mayoría de votos. Entonces, la sustantivación de la escultura Shona, como la expresión artística nacional, le permitía también desde el campo artístico manejar la identidad cultural Shona como una herramienta para legitimar sus estrategias políticas.

Además, otras expresiones culturales fueron convocadas para cumplir los propósitos del máximo dirigente del país. Las promesas que Robert Mugabe no había logrado concretar en la práctica, pretendía que las expresiones artísticas las representaran como problemas resueltos o en vías de solución. El teatro, como medio de comunicación directo para acceder a las masas, fue de las manifestaciones más importantes utilizadas por el estado para promulgar la ideología del socialismo. Resultaba una herramienta de transferencia del poder político y económico hacia la población autóctona de Zimbabwe.

⁷⁷ Las diferencias entre Robert Mugabe de la ZANU y Joshua Nkomo de la ZAPU, se remontan al período en que preparaban las luchas de guerrilla. Sus diferencias radicaban fundamentalmente en estrategias políticas y militares sobre cómo dirigir al país. Ante la presión de varios dirigentes africanos como Julius Nyerere, Kenneth Kaunda y Samora Machel, quienes estaban colaborando con la población autóctona de Zimbabwe y con sus líderes nacionalistas para lograr la independencia, Mugabe y Nkomo se proponen zanjar sus diferencias para impedir que fueran un obstáculo para la independencia nacional. Pero cuando se convoca a las primeras elecciones del Zimbabwe independiente, Mugabe decide romper esta alianza entre ambos partidos para que cada cual enfrentara el proceso de las elecciones de manera independiente. Desde ese entonces, Mugabe empezó a manejar las diferencias como un conflicto Shona – Ndebele, ya que Nkomo era Ndebele y Mugabe Shona. Para más información al respecto ver Meredith, Martin. "The Priest and the President", en *Our votes, our guns. Robert Mugabe and the tragedy of Zimbabwe*. PublicAffairs, Estados Unidos, 2002, pp. 59-76.

Esta actividad artística se venía utilizando desde las guerras de independencia como un método para lograr el apoyo de la población y su incorporación a las guerrillas. La excelente labor que realizaron los actores durante esa etapa no pudo tener continuidad en el período de independencia debido a la ausencia de estructuras estatales que ofrecieran un adecuado estatus social y económico para los trabajadores culturales. Sin embargo, lo que implementó el gobierno como alternativa, fue crear grupos de teatros para representar las conquistas de la independencia entre los sindicatos de trabajadores, el sector doméstico, los estudiantes y los campesinos⁷⁸.

Más allá de los detalles internos del desarrollo de esta manifestación en el país, lo que interesa para los propósitos de este trabajo es constatar cómo esos grupos de teatro creados por la instancia estatal se relacionaron críticamente con el entorno social en que surgían. Si en un primer momento, las obras que producían eran, en su gran mayoría, de alabanza al nuevo proceso independentista, muy rápidamente –algunos de ellos, sobre todo a partir de 1985- comenzaron a representar sus aspiraciones no satisfechas y las quejas sobre el nuevo gobierno. Los trabajadores domésticos⁷⁹ en sus creaciones, valoraban las duras condiciones en que laboraban durante la colonia y como nada había cambiado para ellos durante el período de independencia. Los campesinos, por su parte, criticaban la medida impositiva por parte del estado que establecía cooperativas de trabajo, sin tomar en cuenta las particularidades de cada espacio y sin llevar a cabo un proceso real de redistribución de la tierra⁸⁰.

⁷⁸ Para leer un análisis de la trayectoria del teatro en Zimbabwe, ver: Chifunyise, Stephen. "Trends in Zimbabwean Theater since 1980", en *Journal of Southern African Studies*, Vol. 16, No.2, Jun., 1990.

⁷⁹ Para profundizar sobre la situación de los trabajadores domésticos en Zimbabwe, ver el texto de Pape, John. "Still serving the tea: domestic workers in Zimbabwe 1980-1990", en *Journal of Southern African Studies*, Vol. 19, No. 3, Sep., 1993.

⁸⁰ El festival de la organización nacional de Teatro, año tras año permitía ver lo que se estaba produciendo relacionado con el contexto local. Existían diferentes grupos, entre los más importantes estaban: Amakhosi Theatre, Shingayi Domestic Workers Drama Group, Fambidzanai Agricultural Cooperative Theatre Group, etc. Ver Chifunyise, Stephen. Ob. Cit., pp.5-10.

Ante el incremento de los problemas económicos, sociales y políticos que atraviesan la realidad de Zimbabwe, el teatro sigue dando muestras de esa tradición crítica, que entre otros muchos elementos, niega los preceptos para los cuales en un primer momento fue impulsado por el gobierno del país. En el 2001, durante una visita del curador de arte africano contemporáneo Pep Subirós a Harare, Berry Bickle, una de las artistas cuya obra aquí analizaremos, lo lleva a ver la función de teatro *Witnesses and Victims*.

Reproduzco aquí sus impresiones por lo elocuentes que resultan en relación con las condiciones de la actividad artística en Zimbabwe: "...Dice Berry Bickle que aquí hay una buena tradición teatral, y hoy es el último día de representación de *Witnesses and Victims*, una obra que le han dicho es muy interesante. La función tiene lugar en el "Theater in the Park", popularmente conocido como "Theater in the Dark", me dicen, por la frecuencia de los cortes de suministro eléctrico. La sala, una especie de carpa circular situada en el parque que hay al lado de la *National Gallery*, es muy pequeña, con gradas en derredor. La audiencia, unas cincuenta personas. La obra y el montaje, apasionantes, es una producción realizada por una compañía de Bulawayo –Amakutsi– con unos veinte años de existencia. Teatro de verdad, sobre los problemas actuales del país. Con nada, es decir, con la palabra. Con un buen texto. Hablando de temas que interesan al público. La iluminación, un par de focos fijos. La escenografía y el *atrezzo*, un par de barracas de *homeless* fabricadas, como las de verdad, con 4 tablones y un par de plásticos. El texto, extraordinariamente bien construido, serio y ágil a la vez, profundo y divertido a la vez...hasta el horror final, cuando la comedia se torna tragedia. "Estamos haciendo historia. No solo estamos haciendo historia, también estamos consiguiendo titulares: CNN, NBC, BBC...", dice un demagogo del partido gubernamental durante un discurso sobre las ocupaciones de tierras alentadas desde el

gobierno. En otro momento, un policía arresta a una manifestante en medio de un *bidonville* de barracas fabricadas con maderas, cartones y plásticos: “¡Manos Arriba, contra la pared!”, ordena el policía. La mujer mira con desesperación a su alrededor: “¿qué pared?”, exclama finalmente. El público, volcado, participativo, como en una misa gospel. En definitiva, realmente conmovedor. Con la sensación, además, de que esta gente, al mismo tiempo que hace teatro se está jugando la vida”⁸¹.

La determinación de Robert Mugabe de permanecer en el poder, usando todos los recursos del gobierno y manipulando la deteriorada situación económica para atacar y eliminar a sus oponentes, ha venido acompañada de un proceso de endurecimiento de la represión social y de la violencia producto de las manifestaciones de protesta de la población ante la grave situación económica del país.

Las manifestaciones públicas en contra de esta política de Mugabe, han sido fuertemente reprimidas. Los medios masivos están totalmente controlados por el Partido y los que osen utilizar esos medios para expresar su descontento, resultan eliminados, o en el mejor de los casos, despedidos. Varias personalidades de la cultura del país y miembros de la Iglesia han tratado de interactuar como mediadores entre la población y Mugabe, a cambio han recibido constantes amenazas de muerte⁸².

Con este proceder, Robert Mugabe, ha venido instrumentando aquello que una vez enunciara en Mozambique en 1976: “Nuestros votos deben ir junto con nuestras armas. Después de todo, cualquier voto que tengamos debe ser producto del arma. El arma que produce el voto debe permanecer como su oficial de seguridad –su garante. El voto de la gente y las armas de la gente son siempre gemelos inseparables”.⁸³

⁸¹ Subirós, Pep. Ob. Cit., pp. 60-61.

⁸² Para más información al respecto ver Meredith, Martin. “The Third Chimurenga”, en Ob. Cit., pp.191-208.

⁸³ Citado en Meredith, Martin. Ibidem, p.225.

La violencia y el uso de las armas ha sido una directriz frecuentemente enarbolada por Robert Mugabe, ante cualquier incidente que pudiera poner en peligro su hegemonía en el territorio. Nathan Shamuyarira, uno de los colaboradores más cercanos de Mugabe, declaró: “Lo que impulsó a Mugabe a usar la violencia con tanta facilidad fue su obsesión con el poder. El poder para Mugabe, no era un medio para alcanzar un fin, era el fin mismo. Su ambición creciente –y así una vez lo declaró- es arribar al control total, y él ha perseguido ese objetivo con absoluta sangre fría, eliminando a todos sus oponentes y críticos”⁸⁴.

En este panorama desolador -marcado por la precariedad económica-, la corrupción, la doble moral, el engaño, la violencia, el terror, la intimidación y la manipulación de nuevos y viejos conflictos sociales entre la población han sido las herramientas desplegadas para coptar cada uno de los espacios de la sociedad. Mugabe, sólo ha revitalizado aquello que prometió a la población durante los primeros años de independencia, cuando se acerca el período de elecciones, y lo hace creando un caos social, donde enfrenta a blancos y a negros, a Shonas y a Ndebeles, del cual solo él resulta beneficiado.

Al no haber llevado a cabo nunca un proceso real de amplia reestructuración económica, que implicaba, entre otros muchos elementos, una redistribución de las propiedades de los blancos heredadas del sistema colonial, el gobierno va encontrando soluciones momentáneas que forman parte de claros rejugos políticos. Un ejemplo de esto, es la medida caótica que instrumentó hacia finales de los años 90 -y que todavía hoy está presentando problemas en el territorio- para acallar los reclamos de los veteranos de guerra, sobre las indemnizaciones que el dirigente les había prometido hacía más de 10 años⁸⁵. El gobierno les dio la libertad de atacar las propiedades de los

⁸⁴ Citado por Meredith, Martin. *Ibidem*, p.226.

⁸⁵ Ver Meredith, Martin. *Ibidem*, pp. 16-20.

blancos y asesinar a todos los que se le opusieran. Así, ellos mismos se agenciarían lo que Mugabe no cumplió en todos sus años en el poder. Esto, por supuesto provocó un inmenso caos entre blancos y negros que todavía no se ha podido controlar en Zimbabwe, y que es uno de los argumentos que esgrime Mugabe para manejar la violencia como herramienta de poder.

Al respecto plantea Chenjerai Hove, uno de los escritores más reconocidos del país: “Este es un momento en que los zimbabweños estamos viviendo una situación política en la cual el régimen de Mugabe está desesperado buscando un sector o grupo débil entre los zimbabweños para proyectarlos como los enemigos, como el propio diablo, los causantes de todos los males que agobian al país. Es muy conocido por todos que el presidente Mugabe siempre inventa un enemigo en tiempo de elecciones. Las invasiones de granjas no son hechos espontáneos. Están muy bien planeados por el partido dirigente, y usualmente se detienen sólo después de las elecciones” (...) “Los líderes políticos de Zimbabwe han permitido y han participado ellos mismos de la corrupción. Nada ha podido hacerse al respecto. Dificilmente hay un ministro del gobierno que no tenga una granja. El pueblo de Zimbabwe no puede sumergirse en nuevas formas de racismo. El odio al blanco es una alternativa inviable, tanto como el odio al negro. La alternativa viable sería la de asegurarnos que tenemos buenos gobiernos en nuestros países africanos. Nuestros líderes deben saber que el gobierno no puede pertenecer a la voluntad de una única persona”⁸⁶.

El gobierno que hoy impera en Zimbabwe, y que ha venido madurando sus estrategias y mecanismos para retener el poder durante todos estos años de independencia del régimen colonial europeo, nos dice muy poco sobre la concreción de un proceso real de transición a la democracia en el territorio. Algunos autores como el

⁸⁶ Hove, Chenjerai. “Chenjerai Hove in search of an identity”, en el periódico “*The Standard*”, Octubre 29, 2000.

propio Meredith Martin hablan de que la democracia, más que ser una meta para Mugabe, constituye un obstáculo para sostener el control total a través de un único partido que representa al estado⁸⁷.

Entonces, es en los intersticios de estos espacios sociales de absoluto control y, en convivencia con ejercicios de poder, que la creación artística despliega su repertorio crítico, haciendo visible aquellos problemas que las instancias rectoras del país han querido volver invisible. Como consecuencia de la absoluta represión, el campo del arte, entre muchas otras estrategias, tiene que camuflajear sus enunciados, creando un territorio simbólico desde el cual poder negociar la sobrevivencia. “En la hipersensible atmósfera de división racial y política que existe, la crítica al entorno social, es una tarea delicada. (...) Por tanto, los artistas en Zimbabwe son sobrevivientes, los promotores de arte, los maestros y administradores son luchadores. Y como resultado de eso, la escena artística es sorpresivamente vibrante”⁸⁸.

II

“...hay que considerar a los artistas como actores sociales que conocen la realidad socio-cultural de su país, y que transforman y renuevan sus universos estéticos. Si todo artista es un actor social que elabora sus obras a partir de la interpretación que hace de sus referentes culturales, se produce una alquimia en la que afloran los elementos inconscientes que participan en todo acto creador. Pero esos elementos, aunque afloran transformados por el artista, vehiculan contenidos cuyos referentes culturales están presentes y estructuran la sociedad en que viven”.

Lourdes Méndez.

El predominio de la escultura Shona –como ya hemos analizado- en el panorama de las artes visuales de Zimbabwe, eclipsó la atención por parte del estado de las otras expresiones artísticas que tenían un desarrollo propio y una presencia importante en el territorio. Como resultado de esto, desde 1980 a la actualidad, el sistema público de

⁸⁷ Ver Meredith, Martin. Ob. Cit., p.227.

⁸⁸ Murray, Barbara. Ob. Cit., p.27.

educación sobre el arte no recibió atención dentro de los planes de la gestión gubernamental⁸⁹. Los creadores, en su casi totalidad, han tenido que agenciarse los medios para acceder a los materiales de trabajo y a las experimentaciones conceptuales y formales propias del campo artístico. Tampoco existían espacios expositivos⁹⁰ que promovieran e hicieran circular los otros tipos de producción simbólica que se estaban fraguando en el país.

Ante este vacío de instituciones culturales, fue la gestión privada la que se ocuparía más seriamente de ofrecer oportunidades y medios para la creación a los jóvenes artistas del país. Curiosamente, las pocas galerías privadas que existían en Zimbabwe fueron creadas antes de 1980⁹¹, con el objetivo de respaldar la creación de los pintores europeos radicados en el país, que se sentían desplazados ante el dominio absoluto de los espacios de la *National Gallery* por la escultura Shona. Cuando asume el poder el nuevo gobierno, algunas de estas galerías se contaminaron con los renovadores aires independentistas y abrieron sus puertas también a la participación de los artistas africanos que estaban deseosos de encontrar vías adecuadas para canalizar sus inquietudes estéticas. Como nos recuerda la crítica de arte Barbara Murray: “Las galerías privadas ofrecieron lugar a un número creciente de artistas. Las artes visuales

⁸⁹ Al respecto reflexiona Murray: “Donde las clases de arte existían, los materiales eran extremadamente escasos y los profesores estaban muy mal preparados. En Zimbabwe, en 1998, solo hay 47 escuelas que enseñan arte con nivel A –que es el grado que te permite la entrada a la Universidad-. El presupuesto para las escuelas es muy limitado y los materiales de arte ocupan el último orden de prioridades. Solo 30 estudiantes en una población de 12 millones pueden estudiar bellas artes a un nivel universitario. No hay cursos de grado universitario en Historia del Arte, ni en Estética. Los que tienen dinero para pagarse los estudios se van fuera del país en busca de una mejor educación artística. Para aquellos que no tienen dinero, hay muy pocas opciones: El Politécnico de Harare que ofrece dos años de diploma en arte y en artes gráficas, por supuesto, con muy limitados recursos; the BAT Workshop en Harare, o el Centro de Arte Mzilikazi en Bulawayo; también siempre están las opciones de ser autodidacta o alguna tutoría privada”. Ob. Cit., p.26.

⁹⁰ La National Gallery, cuyo primer director fue Frank McEwen, seguía privilegiando en su Exhibición Anual las producciones de la escultura Shona. Ver la colección de catálogos del Salón *Zimbabwe Heritage, Contemporary Visual Arts*. National Gallery of Zimbabwe.

⁹¹ El ejemplo más destacado en ese sentido es la Delta Gallery, fundada en 1975. Hasta hoy esta se mantiene como uno de los espacios más activos en cuanto a promoción y legitimación del arte de Zimbabwe contemporáneo. Hacen exposiciones mensuales, publican catálogos de los artistas y tienen una revista para registrar los acontecimientos nacionales e internacionales del arte de Zimbabwe. Además, sus espacios le han posibilitado a los artistas el aprendizaje de nuevas técnicas y la información actualizada sobre el devenir del arte internacional. Para más información ver Murray, Barbara. Ob.cit., p.27.

comenzaron a actuar como un espacio en el cual el respeto a la creatividad trascendió las fronteras políticas y raciales.”⁹²

De esta manera, las artes visuales alcanzaron un gran desarrollo, explorando caminos propios bajo el influjo de múltiples técnicas y estilos. La pintura, dejó de ser el campo exclusivo de los europeos cautivados por la grandilocuencia del paisaje de Zimbabwe, y se abrió a temáticas mucho más relacionadas con los problemas sociales de la nueva realidad. En este cambio radical, jugaron roles importantes la obra de los creadores africanos Kingsley Sambo y Charles Fernando, quienes desde antes de 1980, trabajaban este género, vinculándolo fundamentalmente a los problemas de la situación colonial. Ellos fueron precursores importantes de esta manifestación para los artistas de los años 80 y 90 que, a falta de espacios oficiales para aprender, se sumergían en los talleres de estos artistas, que funcionaban como sitios alternativos de aprendizaje.

La escultura en metal también comenzó a ser una expresión muy trabajada entre la joven generación de artistas de Zimbabwe, ampliando los estrechos márgenes en los cuales se había colocado esa manifestación en el país. La experimentación y la combinación de otros materiales en la escultura, como tela, madera y objetos encontrados, permitió un uso más apropiado del material para discursar sobre los procesos acelerados de la industrialización y todos los problemas que se derivaban para la realidad social. Además, se empezaron a explotar las capacidades simbólicas de los materiales para trazar coordenadas críticas de reflexión con el entorno social. Estas innovaciones también permitieron la entrada de otros conceptos tales como instalación, *performance*, *happening*, *body art*, etc., que permitirían, entre otros usos, el enmascaramiento de polémicos cuestionamientos a la realidad política del país.

⁹² Murray, Barbara. Ob.Cit., p.28.

De este modo, la práctica artística, desde la experimentación y la expresión personal, se transformó en algo más confrontacional y conceptual, más directamente involucrado en las problemáticas del Zimbabwe contemporáneo. A propósito de las características de las artes visuales del país, Yvonne Vera afirma: “Una nueva práctica emerge, y esto se convierte en el punto inicial para otro artista. Hay intrusión, hay entrega; cada innovación provoca cambios en el paisaje. La perfección de la técnica y la incorporación de métodos de otras prácticas artísticas tienen un efecto importante en las maneras específicas a través de las cuales el arte se desarrolla en Zimbabwe. Yo veo como las más importantes, la aproximación del carnaval a las artes visuales; la libertad de técnica y estilo, el irreverente doble ojo para ver los asuntos contextuales. Eso ha estado siempre ahí en la forma de mímica que asume la oración de un poeta o en el vínculo de una máscara danzante con su público; por eso es que se dice que si se quiere ver a una máscara bailando no se puede estar parado en una sola dirección; la máscara misma siempre está cambiando, eludiendo al observador, girando y transformándose. Al observador no le está permitido permanecer inmóvil. Está es la relación que provoca el más productivo y activo significado. El significado es producido en los espacios entre las dos posiciones. Incluso donde el arte es más representacional, no es más preciso. Ese es el sentido completo del carnaval, es el acto más común de reducir la distancia con el objetivo de examinar lo que está a menudo escondido, lo que es tabú, lo que tiene autoridad y privilegio. El carnaval es el arte del criticismo en el cual incluso el objeto de atención de la crítica, si es un individuo, es invitado a participar”.⁹³

Estas estrategias descritas por la crítica de arte Yvonne Vera, son fundamentales para entender el funcionamiento del campo artístico de Zimbabwe, inscrito en las coordenadas de un sistema autoritario y represivo como es el que orquesta la realidad política del país. En las expresiones visuales contemporáneas que nos interesa trabajar, encontramos un testimonio

⁹³ Vera, Yvonne. “Migrations of identity in the visual art of Zimbabwe”, en catálogo de la exposición *Contemporary art in Zimbabwe*. Alemania, 1998, p.12.

elocuente de los conflictos sociales que hoy configuran la realidad del territorio, alejándose de esa visión homogénea y carente de contradicciones que proyecta el discurso político oficial.

Este arte, busca sus fuentes en el terreno de lo social, dentro de un contexto cultural fundamentalmente urbano. De ahí que junto con las innovaciones técnicas aparecen nuevas líneas temáticas, mucho más vinculadas a la realidad social africana contemporánea. Por tanto, hoy la labor del artista precisa de un escrutinio mayor, de una incisión profunda en el entramado social que ha complejizado sus redes de sentido. De esta manera, el arte contemporáneo de Zimbabwe, a través de su práctica artística redefine e inaugura un concepto de paisaje urbano a partir de las coordenadas de una conflictuada realidad social que convierte en sus contextos de operación. Los signos de sus paisajes no van a ser las explícitas evidencias de un deterioro físico del contexto urbano, sino que van a elaborar sus metáforas encontrando los signos y sus múltiples semánticas en la geografía del ser humano que protagoniza y es objeto de estos conflictos sociales. Por tanto, el material espiritual del hombre que habita o “deshabita”, en un sentido simbólico, esas urbes será el motivo de la nueva redefinición de paisaje urbano a través del cual se filtrarán las producciones de algunos de los más importantes artistas del país.

Nos detendremos en un conjunto de obras, que nos parecen altamente significativas para explorar la expresión de estos conflictos socioeconómicos y políticos que configuran la realidad cotidiana de Zimbabwe. Para ello, nuestro énfasis en el análisis estará dirigido a las obras que proponemos y no a todo el quehacer artístico de los creadores escogidos. Tampoco pretendemos restringir la lectura en una sola dirección, sino potenciar una de ellas.

A través de ensayos fotográficos, vídeo-arte e instalaciones, un grupo de los artistas más destacados de Zimbabwe - David Brazier, Calvin Dondo, Luis Basto, Tapfuma Gutsa y Berry Bickle-, reflexionan sobre los derroteros del país en que han

nacido y crecido, y con el cual se sienten comprometidos. En sus gestos, involucran a cada uno de los sujetos sociales de su entorno, protagonistas también de ese “juego” común que estos creadores trasladan al espacio del arte. Y digo trasladan, porque ese es su “juego” diario, no es ocasional, no es una función que termina cuando cae el telón; afuera no saben cuándo caerá y eso es lo que tiene de agónico. Las representaciones que ellos elaboran de la complejidad y las contradicciones de esa sociedad, las revisten – necesariamente- de una densidad topológica que las sitúa en los simbólicos territorios de la oblicuidad. Desde allí, entonces, leeremos esos cruces productivos entre arte, historia, política y sociedad.

3.1-Harare: un día, tres miradas. Ensayo fotográfico de Calvin Dondo, David Brazier y Luis Basto.

La fotografía en Zimbabwe es una manifestación artística que ha estado subvalorada por los circuitos legitimadores de la obra de arte. Sin embargo, hay una joven generación de fotógrafos que desde los años 90, se están haciendo sentir con mucha fuerza en el panorama artístico del país. Entre ellos, se cuentan Calvin Dondo⁹⁴, David Brazier⁹⁵ y Luis Basto⁹⁶.

Estos creadores han renunciado a la fotografía apologética para testificar su convulso presente. Se trata de una nueva forma de mirar, alejada de los paradigmas convencionales de representación, más analítica, más incisiva, con un agudo y mordaz sentido de la crítica. Y lo hacen a través de obras que sólo aparentemente pudieran estar respondiendo a las normativas del género de la fotografía documental -aquella cámara ingenua que atrapaba cualquier acontecimiento que a su paso encontraba-; acá, eso resulta tan solo una estrategia, en realidad, la cámara se trastoca en un sujeto

⁹⁴ Calvin Dondo nació en Harare en 1963. Estudió fotografía en el Harare Polytechnic. Actualmente se desempeña como fotoperiodista independiente en diferentes periódicos extranjeros.

⁹⁵ David Brazier nació en Capetown en 1962. Estudió fotografía en el Harare Polytechnic y en Johannesburgo.

⁹⁶ Luis Basto nació en Maputo en 1969. Fotógrafo autodidacta.

participativo, que escruta, que interroga. Estos tres fotógrafos hacen uso del género documental para utilizarlo como cobertura donde esconder propósitos mayores, he ahí su artilugio de simulacro. En su ensayo fotográfico *Harare: un día, tres miradas*, realizado en el año 2001, hay una intencionalidad, hay un deseo de representar los lamentos, los lados ocultos, los múltiples rostros de la ciudad, las voces acalladas por continuos ejercicios de poder. La ciudad aparece aquí como registro arqueológico, como huella, como escenario de las experiencias de un sujeto colectivo atravesado por disímiles contingencias. Este es, sin dudas, un tópico diagramador de los derroteros expresivos de una buena parte de la más reciente producción simbólica de Zimbabwe.

Estos creadores deciden unirse para realizar un ensayo fotográfico que recoja la vida cotidiana de un día en Harare. Cada quien tenía que hacer su propio recorrido, su propio viaje, explorando la ciudad y sus habitantes desde perspectivas diferentes.

Luis Basto parte del centro de la ciudad hacia las afueras. Sus imágenes dejan constancia de la agitada y tensa realidad en la que se desenvuelve Harare y los sujetos que la habitan. De una representación casi abstracta de los personajes que andan por el centro de la ciudad, donde apenas se pueden adivinar los detalles de los semblantes, de las figuras, de la multitud silenciada que se enrumba hacia direcciones diferentes, nos presenta con toda crudeza, con una legibilidad abrumadora, la vida en los suburbios de Harare. Los tonos monocromáticos que el fotógrafo utiliza, enfatizan ese deterioro interno y externo de esos sujetos, que también alcanzó a ver Pep Subirós en su visita a los suburbios de la ciudad: “Allí todo parece haber sido dejado en manos de la providencia. Las viviendas, el mercado, el vertedero, el trabajo, los juegos, el huertecillo, la iglesia, la circulación, el aparcamiento, lo público, lo privado, todo se

mezcla y confunde en un ambiente grisáceo, apático. No hay manera de saber si es una ciudad a medio hacer o a medio deshacer. Si la gente llega o la abandona”.⁹⁷

En todos los rostros que la cámara de Basto nos presenta, hay tensión, inquietud, desesperación, pero también espera, y no exactamente una espera sosegada. El viaje de Basto, se instaura de este modo, en un recorrido de lo invisible a lo visible, es un viaje de sentido opuesto al que atestiguan los zimbabweños en las imágenes que sobre ellos mismos proyecta la política oficial. Y es que el gobierno de Zimbabwe sigue desconociendo en su discurso los bruscos cambios que ha sufrido la geografía citadina a partir de las transformaciones de la política económica del país, que se hacen palpables en las proyecciones individuales y colectivas de los protagonistas del entorno social⁹⁸.

Por esa razón, Calvin Dondo, a diferencia de Basto, decide permanecer en el centro de la ciudad. Su viaje tenía que llevarse a cabo en esos mismos sitios donde el poder despliega sus rituales de representación. La dramaturgia de su recorrido llevaba como móvil fundamental, recuperar las evidencias de una realidad que el discurso rector

⁹⁷ Subirós, Pep. Ob. Cit., p.62.

⁹⁸ Un reporte de febrero del 2003, mostró que la situación alimentaria en los centros urbanos ha empeorado notablemente, a raíz de la reducción de los suplementos alimentarios y del escaso acceso a los productos cosechados. Los precios de la comida en el mercado paralelo se incrementaron en un 167% entre enero y marzo del 2003. Este mismo reporte dio a conocer que un gran número de familias están vendiendo una serie de artículos como televisores y radios, así como otros productos tecnológicos, para la compra de comida, lo cual nos indica el alto grado de escasez y los numerosos conflictos que hoy se configuran en los centros urbanos del país. (Reporte realizado por *National NGO Food Security Network (FOSENET)*, February/March 2003).

También ha habido un crecimiento de la zona urbana agrícola, atribuida a los lamentables efectos del Programa de Ajuste Estructural económico. Un estudio realizado en Zimbabwe en 1994 indicó que el total de tierras para cultivar se incrementó dramáticamente en la ciudad de Harare, en un 92,6% entre los años 1991-1994 y se ha seguido incrementando durante los últimos años. Esta situación evidentemente también ha contribuido a elevar el número de emigrados de las zonas rurales a la ciudad como mano de obra para estas labores de subsistencia. Por supuesto, que también se generan problemas graves de viviendas al aumentar la población y decrecer las posibilidades de utilizar terrenos para estos fines. Ver “Agriculture and the Urban Planning Dilemma in Harare, Zimbabwe”. *Sitio web www.chaipazimtrust.org.zw*

de la política de Zimbabwe, se ha afanado en esconder. La propuesta de Dondo es transgredir esa distancia entre antípodas, aparentemente irreconciliables. Entonces, su cámara capta la imagen –con toda intención colorida- de un *homeless*, en el muy moderno centro de la ciudad. Los autos, la arquitectura de última tecnología, son iconos de la modernidad, tras los que se ampara el gobierno para refrendar los logros de su proceso de urbanización. Mientas, siguen proliferando los desposeídos y harapientos por cada rincón de la ciudad. La “ceguera”, que preferimos calificar de estratégica, le impide ver los estragos que la desastrosa conducción del país está provocando.

Pero Calvin Dondo, tampoco ha escogido un día cualquiera para su viaje. El centro de la ciudad le sigue mostrando la falta de correlato entre realidad social y discurso político. De este modo, sus imágenes también atestiguan las protestas de la población que toman por asalto las plazas y avenidas del centro de la ciudad, los mismos sitios que son usados para celebrar cada aniversario del proceso independentista. La oposición es algo que el gobierno no puede tolerar, entonces, reprime, masacra y ahoga la protesta con violencia. Demasiadas ambigüedades, demasiadas contradicciones recupera para los desmemoriados la cámara de Calvin Dondo. Sin embargo, estos acontecimientos parecen seguir formando parte del arsenal de verdades demasiado contundentes que el gobierno trastoca en ficciones.

Cuando, en realidad, es conocido por todos los zimbabwenses que, las ansias de poder de Robert Mugabe lo han llevado a poner obstáculos a todos los que en diferentes momentos le han ofrecido una oposición a sus políticas represivas. En la actualidad, el partido de la oposición el MDC (Movimiento para el Cambio Democrático), y su principal figura Morgan Tsvangirai, encuentran constantes dificultades para convocar a la participación en las manifestaciones de la capital del país. La población está aterrada por las represalias, ya que la policía y el ejército bloquean todos los accesos al centro de

la ciudad, interviniendo violentamente. Todo lo que ha logrado hacer el MDC, han sido pequeñas manifestaciones en las cercanías de la Universidad de Harare. Sus dirigentes tienen que operar en condiciones muy difíciles y con mucha regularidad son detenidos y torturados⁹⁹.

En el territorio de las ficciones, también cohabitan -con tantas otras verdades- las disímiles maneras en las que la población de Zimbabwe sobrevive en estos tiempos de crisis económica. David Brazier se decide entonces a emprender ese recorrido. El suyo es un viaje en profundidad, que penetra las redes sociales que el creciente sector informal ha establecido, tanto en las ciudades como en las áreas rurales. Su cámara se interesa por el flujo subterráneo de mercancías, de ideas, de formas de sobrevivencia, que alcanzan matices mucho más complejos e inaccesibles para cualquier intento de representación. Lo que parece ser una simple escena de mercado, en realidad, pulsa infinitos mecanismos alternativos de intercambio, y repito, de sobrevivencia, comprendidos en su máxima dimensión, solo por aquellos que no tienen otra opción que adaptarse a la precariedad. El sentido de las imágenes de Brazier –aunque parezca hallarse en lo que describen, en realidad, radica en lo que son capaces de insinuar.

El video arte que acompaña a este ensayo fotográfico *Nzira* –que en Shona significa camino- realizado por el propio David Brazier, es también una prolongación del viaje. Se trata de una construcción metafórica que hace del recorrido de estos tres fotógrafos, el viaje de todos los zimbabwenses. El camino deviene el símbolo articulador

⁹⁹ Mugabe llevó al líder de la oposición, el sindicalista Tsavangirai, a juicio por traición, acusándolo de complotar un magnicidio. El 22 de enero del 2004 los representantes de la oposición abandonaron el Parlamento debido a la manipulación del reglamento de debates. El 23 de enero la policía allanó la sede central del Movimiento por el Cambio Democrático (MDC). El 4 de febrero se denunció la muerte por torturas de David Mpala, parlamentario del MDC. El mismo día ocurrieron agresiones brutales contra manifestantes de la oposición en Harare y Chipinge. La oposición debate en este momento si presentarse o boicotear las elecciones parlamentarias del año 2005. La organización de Amnistía Internacional señala también que, tras la huelga nacional general de junio de 2003, fueron detenidos unos 800 simpatizantes del Movimiento por el Cambio Democrático, en la oposición, murieron dos personas según los informes, y resultaron heridas unas 150 en ataques perpetrados por simpatizantes del partido Unión Nacional Africana de Zimbabwe-Frente Patriótico (ZANU-PF), miembros del Ejército Nacional de Zimbabwe y policías. Para más detalles al respecto ver: <http://web.amnesty.org/web.nsf/print/2004-zwe-summary-esl>.

de las aspiraciones de aquellos que lo transitan, pero es también testigo de frustraciones, de incertidumbres, de los rituales cotidianos de una población que se ha visto lanzada a una crisis para la que aún no encuentran solución. Por eso, la aridez del camino, la dureza de los pasos que lo andan y desandan; por eso también las hendiduras, las grietas del terreno, referencias todas a historias personales y colectivas de los sujetos que lo habitan. El camino es definitivamente la alusión a una realidad quebrada, pero al mismo tiempo es el lugar de la esperanza; como también lo es el fuego, que en su carácter simbólico, destruye la realidad, la convierte en cenizas, para permitir que broten desde allí los indicios de una nueva sociedad.

En palabras del propio David Brazier, sintetizamos el resultado de esta inmersión que protagonizaron los fotógrafos por los caminos de las múltiples heridas del país: “Los habitantes de Zimbabwe están viviendo un período caracterizado por la brutalidad, la opresión, el hambre, la pobreza, la enfermedad, la desesperación y el dolor. La atmósfera es de tensión, frustración, ira y temor. Tales períodos represivos se han repetido en la historia de este país. Esta tierra - este suelo - ha sido objeto de lucha, no sólo en el período actual y tras la ocupación colonial, sino que ha sido una cuestión por la cual se ha derramado mucha sangre durante siglos y siglos. Las presentes condiciones son personificadas mediante los rituales del arte. A través de la música, tanto tradicional como moderna, mediante la pintura, la instalación, la escultura, el baile y el teatro, los artistas usan los únicos vehículos de expresión permitidos en una sociedad que sufre una gran censura no solo de las estructuras oficiales sino la inhibición de la gente común. Mis imágenes intentan explicar cómo a través de los símbolos y las metáforas de los rituales - viejos y nuevos- la gente puede expresar lo que no puede ser dicho o escrito”¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Brazier, David. Palabras reproducidas en la ficha técnica del artista en *Catálogo 8va Bienal de La Habana. El arte con la vida*. Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, La Habana, 2003, p. 269.

3.2-Tapfuma Gutsa. El lenguaje político del estado entre represión y connivencia.

La obra de Tapfuma Gutsa¹⁰¹ es de las más conocidas fuera del territorio de Zimbabwe. Sus innovaciones constantes en el terreno de la escultura, le permitieron llegar a la elaboración de sofisticadas instalaciones, donde combina destreza técnica con inquietantes y agudos comentarios sobre la realidad política de Zimbabwe.

Tapfuma es consciente del papel que asume cada miembro de la población en todas las decisiones políticas que se toman en el país. Por eso, sus creaciones, desde diferentes ángulos, incluyen al receptor como sujeto participativo, como un elemento sin el cual los sentidos de la obra no pueden ser completados. A su vez, los significados para cada individuo que se acerque a sus instalaciones, dependerán del grado de compromiso que tengan con el medio social. Esto hace que su obra siempre sea diferente. El sujeto-receptor la construirá de acuerdo a sus perspectivas particulares. Así, instrumenta el artista sus estrategias de escape de las posibles censuras, pero también densifica el grosor topológico de sus recursos creativos.

La instalación de Gutsa que aquí nos interesa analizar, *Shoko Risina Musoro*, que traducido significa *Palabras sin sentido*, realizada en el año 2000, se erige en una profunda llamada de atención sobre los ejercicios coercitivos del poder que obligan a que todos participen en las elecciones. Esta es una de las críticas más contundentes que pueda realizarse al gobierno de Mugabe, ya que el proceso de las elecciones, es el período donde con más

¹⁰¹ Tapfuma Gutsa, nace en 1956 en Harare. Estudió de 1982-1985 en la School of Art, British Council Scholarship, en Londres. Al decir de Barbara Murray: "El regreso del artista al terminar de estudiar en Londres, en 1985, fue extremadamente importante para Zimbabwe. Él cambió las convenciones del artista autodidacta y de la "tradicional" escultura en piedra. El trabajo de Gutsa representa una respuesta intelectual e iconoclasta a la realidad. Confrontando cuestiones políticas y éticas, mezclando materiales con resonancia simbólica y usando técnicas y formas que exudan una energía del desecho, él celebra la continuación y la modernidad de la identidad africana. Se focaliza fundamentalmente en la innovación de la escultura.", en Ob. Cit., p.30.

fuerza instrumenta sus políticas coercitivas, la manipulación, la mentira, la violencia “sutil”¹⁰². Es el momento donde el poder despliega sus rituales de magnificencia. Ahí colocará entonces Tapfuma a su individuo-actor-receptor y lo hará responsable de sus decisiones.

Para esto, dispone una serie de lápidas de piedra en un círculo alrededor de una tira ceremonial de tela negra que conduce a un espejo. Cada lápida lleva inscrito un motivo básico para la cultura de Zimbabwe: tierra, ganado, agua, hombre, instrumentos de construcción, la mujer-madre, *Kumsha* (hogar). Estas lápidas sugieren algo sólido, que no se puede vulnerar fácilmente. Pero, todos esos elementos han sido destruidos por un ejercicio autoritario, por una pésima conducción del país; entonces, las fisuras en el círculo están otorgando la posibilidad de accionar en formas diferentes a como lo planifican los organizadores de las elecciones. Solo el receptor comprometido o no con su derredor, puede hacer de este un espacio estático o dinámico. Pintado en cada lápida gris, en rojo intenso, hay una gran X –ambiguamente, puede ser la firma de identidad (la marca del votante) pero también es la oportunidad de convertirlo en un símbolo de la negación. El individuo parado en su lugar de ceremonia, rodeado por los emblemas seculares, enfrenta un pasado –dos vasijas de barro rotas, llenas de tierra a sus pies- y un presente –un “yo” que mira desde el espejo.

¹⁰² Por ejemplo, se plantea que ante la perspectiva de perder las elecciones presidenciales del 2002, Mugabe produjo nueva legislación, redujo el número de observadores autorizados, tanto internos como externos, manipuló el censo electoral y desarrolló una campaña sistemática de intimidación y agresión contra periodistas y militantes de oposición. Mugabe ganó las elecciones con 56,2% de los votos frente a 41,9% de Morgan Tsavangirai, quien le superó ampliamente en la capital Harare y en la segunda ciudad del país, Bulawayo. En las zonas rurales la intimidación resultó más efectiva y la observación electoral menor. Durante ese período de elecciones, se aprobó una Ley de seguridad que impedía a la oposición realizar su campaña electoral. Para cualquier encuentro político se necesitaba un permiso policial y ni siquiera se pudieron repartir carteles electorales. La Ley prohibía también cualquier crítica contra el presidente Robert Mugabe y concedía a las autoridades todas las posibilidades de atacar duramente a la oposición. Quien insultara al presidente, podría acabar en la cárcel. Estas medidas no sólo amordazan a la oposición, sino también a los medios de comunicación. Ver Gruppen, Pieternerl. “Mugabe anula a la oposición”, enero 11, 2002, en Radio Nederland. http://www.rnw.nl/informarn/html/act020111_zimbabwe.html

El observador forma parte de esta ceremonia, debe pararse solo y contemplar su posición. Múltiples contrastes inundan la instalación: los símbolos que un día fueron claves para Zimbabwe y que ya hoy no lo son, debido a la violencia de su estrategia política. Por eso el título, *Palabras sin sentido*, que funciona como un paratexto para configurar significados mayores. Pero Tapfuma ofrece la posibilidad de que escojas ver tu reflejo en ese círculo y decidas qué hacer. ¿Es una parte de ese círculo, un evadido, un invasor, un indeseado o un huésped bienvenido? Es un lugar de preguntas, que es también una de las múltiples maneras de connivencia con la dominación.

3.3-Berry Bickle. Las políticas de la visibilidad. Los tropos de una ficción.

Berry Bickle¹⁰³ es una de las creadoras paradigmáticas de Zimbabwe contemporáneo. Con gran creatividad, la artista usa objetos de la vida cotidiana para elaborar agudas metáforas sobre las intensas marcas de su realidad social. Berry demuestra una aproximación abierta al trabajo con los media, se sirve de múltiples técnicas, desde la pintura a la fotografía, la cerámica, los textiles, el collage, el grabado y la instalación con el objetivo de plasmar sus conceptos y retar las convenciones locales existentes.

La realidad hostil producto de los conflictos que un agitado y veloz proceso de urbanización ha traído a África, más específicamente a Harare, y todos los dramas que esto lleva asociado, inunda la totalidad de su obra. La artista se compromete con su entorno en cada una de sus propuestas; a través de ellas exorciza la pena, el dolor y la angustia de una sociedad fracturada. Sus instalaciones son perturbadoras en proporción a su propio tormento, en proporción a las heridas que el país no ha sabido curar.

¹⁰³ Berry Bickle nació en Bulawayo, Zimbabwe, en 1959. Estudió arte en Sudáfrica y en Harare.

Las experiencias de Bickle como mujer y blanca nos las hace evidentes en una obra como *Dressing invisible bodies, an autobiographic work*. Cuerpos transparentes, “invisibles” con todas las connotaciones de sentido que esto puede tener en una sociedad que discrimina, que marginaliza; cuerpos desgarrados de algunas de sus partes, que le impiden la locomoción, el desarrollo como entes vivos. La metáfora de la realidad social, del mundo que cercena esos cuerpos, se construye a través de su individualidad; una individualidad pensada desde las coordenadas de un sujeto colectivo. La artista trata de conceptualizar los efectos de la violencia, empleando los cuerpos como entidades alegóricas, donde los rostros borrados, transparentes, aluden a la anulación de la identidad y a la alienación del individuo bajo los efectos de la represión política, y la mutilación deviene en símbolo de la violencia.

De este modo, Berry, pulsa la tensión de un territorio que viste su pedestal con armazón hecho a base de sangre, de miedos y temores, de silencios. Pero su mano no se permite dejar de regar la herida, allí donde está más abierta, donde la llaga se hace más profunda, donde siempre nos duele, nos lastima. Por eso, los suyos, son gestos vigorosos, que con “transparencias” permiten hacer visible las ficciones que orquestan los discursos del poder. Claro, que para esto se refugia en las múltiples posibilidades semánticas de sus textos y en la construcción que elabora para que el espectador se debata entre lo legible e ilegible, entre contenido e imagen.

En *Salt and ashes*, una instalación realizada en el año 2000, la artista explora la simbología de los componentes que emplea para hacerlos elocuentes del deterioro de la sociedad en que habita. La bicicleta, rota, desgajada de sus partes esenciales, en tenso equilibrio sobre restos de maletas devastadas. Quizás, la bicicleta sea el símbolo del vuelo, de la libertad o la esperanza, pero una libertad a la cual le han sido arrancados los mecanismos para el movimiento. Las maletas pueden ser las ruinas de memorias, o

quizás, el sitio donde esconder las verdades que resultan constantemente negadas. La sal y las cenizas resurgen como testigos de la arqueología de una realidad cuya armonía ha sido alterada. Compartir la sal que conserva y las cenizas que acreditan la vida son los hitos de un camino que hay que desbrozar o los actos elementales de una nueva comunión con esa realidad social, de la cual no se puede escapar. Berry, restituye así, en gesto simbólico, las posibilidades de supervivencia y esperanza a través de su obra. Ella anhela que el campo artístico se convierta en el espacio desde el cual exorcizar las angustias de una sociedad que se hunde en la pobreza y en los desvaríos de una dominación que ofrece pocas alternativas para la esperanza.

Estas obras que aquí hemos analizado comparten la premisa de haber sido producidas en un contexto donde se hace difícil trazar vectores de incidencia social que encuentren resonancias más allá del campo artístico. El hecho de que el gobierno del país no promueva la circulación de este tipo de producción por los espacios que tiene habilitados para ello, les permite a estos creadores navegar en aguas, que hasta cierto punto, no están cooptadas por el ejercicio estatal. He ahí, la posibilidad de que este espacio sea aprovechado para hacer circular esas problemáticas silenciadas por el discurso oficial de Zimbabwe.

De esta manera, Luis Basto, Calvin Dondo, David Brazier, Tapfuma Gutsa y Berry Bickle, -conscientes, no obstante, de que sus gestos no son los que van a hacer colapsar al poder¹⁰⁴-, a través de sus búsquedas y de sus múltiples viajes, resquebrajan las ficciones que insiste en proyectar el estado, aun y cuando, todas las evidencias apuntan a lo contrario. Entonces, utilizando, intencionalmente o no, figuras tropológicas se

¹⁰⁴ Aquí aludo a Mbembe "...los gestos del dominado, tanto en el espacio público como en el privado no necesariamente implican -ni se proponen- colapsar el poder o incluso resistirlo, son simplemente las dinámicas de estos espacios de convivencia". Ob.cit., p.7.

refugian en los intersticios del símbolo para hacer circular temáticas prohibidas en otros campos de la sociedad. Permitiéndonos acceder al imaginario colectivo del país y al modo en que este refleja las contradicciones sociales, así como las relaciones de poder que afectan a toda la sociedad.

Conclusiones

Ya no es posible poner en dudas que el arte es también una vía para el conocimiento de la sociedad, porque es el testimonio de una época, de un momento, es expresión de una realidad a la que representa y no de manera neutral, didáctica o simple. Por esto creo que a su vez, no puede haber comprensión de un hecho artístico si se prescinde de las condiciones sociales, políticas, económicas y culturales de su tiempo. Al respecto, dice Canclini que "... no se puede idealizar al artista como genio, sacralizar sus obras, atribuir el goce que ofrecen a la inspiración o a virtudes misteriosas, que nada deberían al contexto social. Cada vez menos los críticos se arriesgan a estudiar las obras desprendidas de su encuadre, a sostener –por ejemplo- que las discrepancias entre escuelas artísticas o espectadores, provienen de gustos personales arbitrarios"¹⁰⁵.

Por eso me pareció pertinente, además de posible, emprender también un viaje que, al igual que los artistas de Zimbabwe, escrutara a través de las obras de arte los múltiples conflictos que estructuran la realidad del país. Un viaje que me ha permitido hurgar en los cruces que la historia, la política y la economía han modelado en una sociedad abatida por las diversas intrusiones de la institución colonial, por la pobreza, la violencia, las masacres y represiones de un gobierno postcolonial aferrado a su ejercicio de poder. Situaciones estas, que en compleja confluencia, no permiten que uno de los países que fuera de los más prósperos del continente salga de la crisis en la que se encuentra sumido.

Este recorrido también ha hecho posible complejizar, al analizarlos desde sus momentos genésicos, los conflictos que hoy manipula el discurso rector de la sociedad para desresponsabilizarse por el mal manejo del país y para garantizar sus rejuegos políticos. La revisión de la trayectoria artística de Zimbabwe, enclavada en coordenadas

¹⁰⁵ García Canclini, Néstor. *Arte y Sociología*. Textos escogidos de Estética. Tomo I.. Ed. Pueblo y Educación, Ciudad de La Habana, 1991, p. 156.

históricas muy concretas, nos ha permitido ver, que las relaciones Shona/Ndebele, “blancos”/“negros”, presentan comportamientos, que no pueden ser reclusos en análisis homogéneos para los diferentes momentos históricos.

Igualmente hemos constatado, que el gobierno de Robert Mugabe, que nació proclamando una adscripción al socialismo y que durante la marcha extravió los principios que había defendido, hizo uso de expresiones artísticas para legitimar sus estrategias políticas, invisibilizando y marginando otras manifestaciones culturales. En realidad, este uso de la escultura Shona, más allá de posibles justificaciones identitarias para hegemonizar sobre los Ndebele, también responde a los propósitos de silenciar manifestaciones artísticas, que rápidamente y ante los cambios en la política acontecidos en el país, comenzaron a impugnar y a subvertir los ejercicios del poder; usando para ello, mecanismos disímiles de negociación.

La falta de interés estatal en el desarrollo de este tipo de producción simbólica que estudiamos, no ha permitido la creación de una infraestructura adecuada para el surgimiento de importantes centros de arte que le posibiliten al público acceder como interlocutores avisados a los presupuestos que despliegan los artistas. Esto hubiese enriquecido notablemente el acto receptivo de obras cuyo propósito fundamental es que sean apropiadas en los rituales de plenificación, donde en la realidad de Zimbabwe tanto el artista como el receptor se ven obligados a asumir sus infinitas máscaras.

Estas expresiones visuales además de mostrar las escisiones de la realidad nacional, nos permiten asomarnos a las infinitas estrategias de sobrevivencia que desde los márgenes del poder -y en convivencia con él- trazan los miembros de la población. De este modo, esas producciones simbólicas se erigirán en una fuente obligatoria para estudiar las contradicciones de un período histórico, que debido a la censura, y al control estatal, no dejará demasiados documentos de sus ficciones para la posteridad.

Bibliografía

- Beach, David. "Cognitive Archaeology and Imaginary History at Great Zimbabwe", en *Current Anthropology*, Vol.39, febrero 1998.
- "Ndebele raiders and Shona power" en *Journal of African History*, no. 4, 1974.
- "The Shona economy: branches of production", en Palmer, Robin & Parsons, Neil. *The roots of rural poverty in Central and Southern Africa*. University of California Press, Los Ángeles, 1977.
- Bourdieu, Pierre. *Sociología y Cultura*. Editorial Grijalbo, México D.F, 1990.
- Brazier, David. Palabras reproducidas en la ficha técnica del artista en Catálogo *8va Bienal de La Habana. El arte con la vida*. Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, La Habana, 2003.
- Cobbing, Julian. "The absent priesthood: another look at the Rhodesian risings of 1896-1897", en *Journal of African History*. Vol.18, No.1, 1987.
- 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, Chigaco, 1999.
- Connah, Graham. "A question of economic basis: Great Zimbabwe and related sites", en *African Civilizations*. Cambridge University Press, New York, 1987.
- Chifunyise, Stephen. "Trends in Zimbabwean Theater since 1980", en *Journal of Southern African Studies*, Vol. 16, No.2, Jun., 1990.
- Dashwood, Hevina. *Zimbabwe. The political Economy of transformation*, University of Toronto Press, Canada, 2000.
- Desai, Gaurav. *Subject to colonialism*, Duke University Press, 2001.
- Diab, Rashid. "Arte africano contemporáneo desde la perspectiva del ejemplo sudanés", en *Revista Atlántica*, No.20, 1999.
- D. Snipe, Tracy. "The interplay between politics and the arts", en *Arts and Political in Senegal. 1960-1996*. Africa World Press, Inc., 1998.
- Dube, Saurabh. "Introducción", en *Genealogías del presente. Conversión, colonialismo; cultura*. El Colegio de México, 2003.
- Escobar, Ticio. "Postmodernismo/Precapitalismo", en *Revista Casa de las Américas*, No. 168 mayo-junio, 1998.

- Enwezor, Okwui. "The production of social space as artwork", en Catálogo *A fiction of authenticity. Contemporary Africa abroad*. Contemporary Art Museum of Saint Louis, 2003.
- Finkelkraut, Alain. Citado en Zaya, Antonio. "De la vida propia del arte: de la vida ajena", en Catálogo *8va Bienal de La Habana. El arte con la vida*. Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, La Habana, 2003.
- Foster, Hal. "Introducción", en *El retorno de lo real. La Vanguardia a finales de siglo*. Ediciones Akal, S.A., 2001.
- García Canclini, Néstor. "Cultura y poder. ¿Dónde está la investigación?" *Revista Signos*, No.36, julio-diciembre, 1988.
- *Arte y Sociología*. Textos escogidos de Estética. Tomo I. Ed. Pueblo y Educación, Ciudad de La Habana, 1991.
- Garlake, Peter. "Archetypes and Attributes: rock painting in Zimbabwe" en *World Archaeology*, Vol.25, No.3, 1994.
- Gruppen, Pieterl. "Mugabe anula a la oposición", enero 11, 2002, en Radio Nederland. http://www.rnw.nl/informarn/html/act020111_zimbabwe.html
- Hall, Martin. "Pots and politics", en *World Archeology*, Vol.15, No.3, Feb., 1984.
- Hall, Stuart. "Introduction", en *Modernity: An introduction to Modern Societies*. Blackwell Publishers, Cambridge, 1996.
- Harrison, Faye. "The persistent power of 'race' in the cultural and political economy of racism", en *Annual Review of Anthropology*, Vol.24, 1995.
- Huggins, Derek. "The Beacons. Zimbabwe painting in the last fifty years", en catálogo de la exposición *Kunst aus Zimbabwe*. Alemania, 2000.
- Isaacman, Allen. "Resistance and collaboration in southern and central Africa, c 1850-1920" en, *The International Journal of African Historical Studies*, Vol.10, No.1, 1977.
- Jantjes, Gavin. "The artist as a cultural salmon. A view from the Frying Pan". En *Third Text*, No.23, Summer, 1993.
- Jegede, Dele. "On scholars and magicians. A review of 'Contemporary Art of Africa'", en *Issues in contemporary african art*. Editado por International Society for the Study of Africa., New York, 1998.

- Jenkins, Carolyn. "The politics of economic policy-making in Zimbabwe". *The Journal of Modern African Studies*, Vol. 35, No. 4, Dec, 1997.
- Kasfir, Sydney. "African art and authenticity. A text with a shadow", en *Reading the contemporary: african art from theory to marketplace*. Institute for International Visual Arts, MIT Press, Cambridge, 1999.
- Kinloch, Graham. "Racial attitudes in the postcolonial situation: the case of Zimbabwe", en *Journal of Black Studies*, Vol. 27, No.6, Jul. 1997.
- Kwame Anthony Appiah. "The postcolonial and the posmodern" en *In my father's house. Africa in the Philosophy of Culture*. Oxford University Press, New York, 1992.
- Maliqalim, Abdul. "Masking Magic. Ambiguity in Contemporary African Political and Cultural Practices", en Revista *Third Text*, no.23, Summer, 1993.
- Mbembe, Achille. *On the postcolony*. University of California Press, Los Angeles, 2001.
- McClintock, Anne. *Imperial Leather*, Routledge, New York, 1995.
- McCracken, John. "British Central África", capítulo 12, en *The Cambridge History of Africa*. Volume 7, Cambridge University Press, London, 1982.
- Méndez, Lourdes. *Antropología de la producción artística*. Editorial Síntesis, Madrid, 1995.
- Meredith, Martin. *Our votes, our guns. Robert Mugabe and the tragedy of Zimbabwe*. PublicAffairs, Estados Unidos, 2002.
- Murray, Barbara. "An overview of contemporary trends in zimbabwean art", en catálogo de la exposición *Contemporary art in Zimbabwe*, Alemania, 1998.
- Nyanguru, Andrew. "Zimbabwe since independence: a people's assessment" en *African Affairs*, Vol.90, No.31, oct, 1991.
- Nkiru Nzegwu. "Introduction", en *Issues in contemporary african art*. Editado por International Society for the Study of Africa., New York, 1998.
- Oguibe, Olu. "In the "Heart of Darkness"", en Revista *Third Text*, no.23, Summer, 1993.
- Pape, John. "Still serving the tea: domestic workers in Zimbabwe 1980-1990", en *Journal of Southern African Studies*, Vol. 19, No. 3, Sep., 1993

- Pikirayi, Innocent. *The Zimbabwe culture: "kings, conquistadores, and rebels. The Mutapa State and the portuguese, 1450-1900"* Altamira Press, New York, 2001.
- Preston, Suzanne. "Truth and Seeing: magic, custom, and fetish in Art History", en *Africa and The Disciplines*. The University of Chicago Press, 1993.
- Ranger, Terence, "The death of Chaminuka: spirit mediums, nationalism and the guerrilla war in Zimbabwe", en *African Affairs*, Vol. 81, No. 324, Jul., 1984.
- *Voices from the Rocks*, Indiana University Press, 1999.
- "The Mobilization of labour and the production of knowledge: the antiquarian tradition in Rhodesia", en *The Journal of African History*, Vol.20, No.4, 1979.
- Riddell, Roger. "Zimbabwe: The economy four years after Independence", en *African Affairs*, Vol. 83, No. 333, Oct, 1984.
- Subirós, Pep. "¿África o Áfricas?" en catálogo de la exposición *Áfricas: el artista y la ciudad*. Barcelona, 2001.
- Sylvester, Christine. *African Studies Review*, Vol. 28, No.1, Mar, 1985.
- Vera, Yvonne. "Deux écoles au Zimbabwe", en *Anthologie de l'art africain du XXe siècle*, Éditions Revue Noire, Paris, 2001.
- "Migrations of identity in the visual art of Zimbabwe", en catálogo de la exposición *Contemporary art in Zimbabwe*. Alemania, 1998.
- Welsh Asante, Kariam. "The Jerusarema Dance", en *Journal of Black Studies*, Vol. 15, No. 4, Jun, 1985.
- Xalas, Javier. (Catedático de Columbia University). "Zimbabwe: el Mussolini africano" en [www.columbia.edu /Zimbabwe.htm](http://www.columbia.edu/Zimbabwe.htm), 2000.