

FRACTAL

REVISTA CUATRIMESTRAL

NÚMERO 86

En el tiempo de una obra,
es la vida cotidiana
la que se pone en escena.

Achille Mbembe

Director Ilán Semo

Consejo Editorial

Elsa Cross, Claudio Lomnitz, Lorenzo Meyer, Carlos
Monsiváis[†], Carlos Montemayor[†], Ricardo Pozas
Horcasitas, Tomás Segovia[†], Enrique Semo

Consejo de Redacción

Fausto Alzati Fernández, José Luis Barrios, Jorge Fernández
Granados, Antonio García de León, Carlos López Beltrán,
Benjamín Mayer Foulkes, Pedro Serrano, Mauricio Tenorio,
Francisco Valdés Ugalde

Diseño

María José Farías

Edición

Alan Cruz, Alejandra Labastida, Andrés Luna, Frida Robles,
Dante A. Saucedo, Ilya Semo

FRACTAL

NÚMERO 86

Sumario

EXPEDIENTE

NOCTURNO AFRICANO

Presentación	11
<i>Francisco Berzunza</i>	
Historiografía del arte, desde África	17
Fragmentos para una cantera de traducciones de los discursos africanos sobre el arte	
<i>Kantuta Quirós y Aliocha Imhoff</i>	
Modernismo africano	37
Más allá del discurso de las modernidades alternativas	
<i>Salah M. Hassan</i>	
Error categórico	71
<i>Anthea Buys</i>	
La vitalidad de la materia	79
Notas sobre las formas primigenias, las superficies, la intimidad y lo social	
<i>Sarah Nuttall</i>	
Caída y elevación:	93
en la estela de Cecil John Rhodes	
<i>Tamar Garb</i>	

La fotografía de Santu Mofokeng: «la violencia está en el saber» <i>Patricia Hayes</i>	113
«Un género dentro del género»: imágenes del ser y del devenir <i>trans</i> de Zanele Muholi <i>Gabeba Baderoon</i>	145
La fábrica como campo de batalla <i>Helena Chávez Mac Gregor</i>	175
Los recuerdos de Europa en el arte del Sur global <i>Andreas Huyssen</i>	197
De <i>westerns</i> , mujeres y guerra: el cine y la nación en Angola <i>Marissa Moorman</i>	215
Reflexiones sobre ser escritor africano <i>Sean O'Toole</i>	255
La muerte del autor <i>Marlene Dumas</i>	265
Éxodo de perros <i>Okwui Enwezor</i>	269
El pasto es siempre más verde del otro lado <i>Kemang Wa Lehulere</i>	289

LA X Y LA Y

Poemas sueltos	295
<i>Iván Palacios Ocaña</i>	

LÍNEAS BREVES

Michel Serres, un zurdo cojo	303
<i>Jorge Andrés Gordillo López</i>	

Portada: Kemang Wa Lehulere, *One is too many, a thousand will never be enough*, 2016.

El expediente "Nocturno africano" fue coordinado por Francisco Berzunza

Fractal es una publicación cuatrimestral editada por la Fundación Fractal. Número 86. Septiembre-diciembre de 2018. Año XXI. Volumen XXII. Distribuidora: Tinta Roja, Truenitos #21, Col. Villa de Coyoacán, México, D.F. ISSN: 1405-3436. Los artículos firmados son responsabilidad de los autores. La Redacción no se hace responsable de los originales no solicitados con anterioridad. Dirección: Campeche 351-101, colonia Hipódromo-Condesa, delegación Cuauhtémoc, C.P. 06100, México, Ciudad de México. Teléfono y fax: 5523 3744. © Los autores.

www.mxfractal.org
laventanafractal@gmail.com

EXPEDIENTE
NOCTURNO AFRICANO

Los textos que reúne este expediente tratan de una experiencia radical: la íntima relación entre el mundo del arte contemporáneo y la abrupta historia de la modernidad en África. En principio, parten de una premisa central: el arte cifra un campo de sentido en el cual los objetos que lo conforman sólo adquieren sentido en el seno de ese campo. Es decir, el despliegue del arte se encuentra en la compleja historia en la que inscribe y fabrica el sentido del mundo que cobra presencia en él. No se trata de lecturas del mundo a través del arte; se trata de la forma en que el arte define ciertas signaturas del tiempo y de los cuerpos, del espacio y de las nomenclaturas del otro, de las percepciones codificadas que figuran y subvierten las identidades. Un mundo cuya existencia supone las miradas y los códigos de las sensaciones, los preceptos y las sensibilidades inscritas en las imágenes que lo habilitan. Son textos que ensayan un ejercicio de deconstrucción: la pregunta por el arte es cómo hace sensible el tiempo de la memoria y de los cuerpos, el de los espacios del destello y de la falta, el de los bloques de sensaciones y figuraciones que descodifican y desnudan a la experiencia.

El arte conserva, pero nada de lo que conserva resulta evidente. Acaso lo que preserva es la secreta inmanencia de los preceptos que

arroja sin que nadie se interrogue por ello. He aquí la pregunta entonces. Una travesía —o un mapa— que se inscribe en una metáfora doble: *Nocturno africano*. Una metáfora de lo que la luz del día hace inasible y que encierra las tramas de una compleja geohistoria, la del arte contemporáneo en África y, en particular, en Sudáfrica.

Más que de una historia del tiempo presente, se trata de una multitud de infrahistorias en las que el arte africano se revela como una gramática oculta de una condición inasible desde cualquier perspectiva que no sea la de su devenir la cartografía de una experiencia íntima: la de volver visible —o, mejor dicho: sensible— los hiatos que entrecruzan a las antípodas de la modernidad en África. Ahí donde la modernidad deviene la fastuosidad delirante de sus ciudades y sus expectativas, la mirada del artista presiente la supresión sistemática de las existencias que resguardan los sentidos de las formas de vida.

El modernismo en la pintura africana adquiere su estatus pleno hacia principios de la década de 1950 en la obra de Ernest Mancoba y el grupo CoBrA. Salah M. Hassan describe con detalle, en «Modernismo africano», los giros que acarrearía la explosividad del encuentro entre la pintura abstracta y la definición de «lo africano». Una inflexión que subvertiría el concepto mismo de arte africano para instalarlo en la coproducción de sensibilidades globales. La pintura abstracta de Mancoba cifra un territorio que desterritorializa los entramados de todo exotismo. En principio, es un exorcismo del exotismo. En la década de 1990, David Koloane figuró otra desterritorialización, ahora interna, íntima. Desde la década de 1960, la pintura de los *townships* se desplegaría como una suerte de género en el arte sudafricano. *Township* fue el nombre que recibieron las ciudades perdidas que se acumularon en torno a las megalópolis del país. Lugares sitiados por la precariedad de

la vida, emblemas de una historia exenta de códigos, no-lugares donde lo masivo devenía residual, cuerpos en fuga permanente. Koloane, una figura esencial en la resistencia contra el *apartheid*, hizo de este género, como lo registra Anthe Buys en «Error categórico», la cartografía de una estética de la inmersión. Una visión radicalmente distinta a la que habían ofrecido sus predecesores inscrita en los destellos de lo relumbrante, los colores del sol, casi de la celebración de sus cuerpos. Koloane desterró la luz, el *township* devino sus figuras furtivas, sus planos incrustados, sus semblantes anónimos. Una estética del apilamiento y la oscuridad. Un territorio de rostros sin nombre, sin historia. La figura como una lejana señal que nunca estuvo en el aquí del todo, como una llana exterioridad.

Hay una travesía tenaz en la pintura de Penny Siopis, aunque su destino sea la insinuación. Un «pleito con la forma», escribe Sara Nutall en «La vitalidad de la materia», una rebelión contra ella. Aquí la pintura es un material de la intervención sobre/contra sí misma. Todo en ella es potencia: fugas y flujos que alteran la posibilidad de la forma, lo que torna a la visión en un espectro de intensidades. El clivaje de las manchas: la grieta como señal insignia. La imposibilidad de la quietud. La pintura abstracta quiso encontrar la forma más elemental de la forma: el punto, la línea, el vacío, el último isomorfismo. La obra de Siopis se mueve en dirección opuesta: el momento en que el movimiento destituye la forma y abate su sentido. Donde lo único que queda del movimiento es el movimiento en sí. Un ateología cromática.

No se ha reflexionado aún en uno de los temas que las ontologías del tiempo presente tienen aún pendientes: la íntima relación entre el ser y la imagen. Si el ser (Hegel *dixit*) es en cierta manera lo inmediatamente indeterminable, la imagen asedia su determinación. Es esta

determinación la que hace de las fotografías del devenir *trans* de Zanele Muholi una celebración de la sexualidad *queer* en un mundo donde la «homosexualidad era (considerada) algo no-africano». En el texto de Gabeba Baderoon, «Imágenes del ser y del devenir *trans* de Zanele Muholi», el arte de Muholi condensa una única y grata utopía: el lugar del no-género. ¿Cómo hablar, pintar, escribir, fotografiar desde el no-género? Contra las fábulas de la identidad, contra el sarcasmo de la piel, el ser es (en sí) su indeterminación.

En «Caídas y elevación: en la estela de Cecil Rhodes», Tamar Garb reúne las miradas de dos fotógrafos emblemáticos que testimoniaron la eliminación del que fuera el monumento distintivo de la Universidad de Ciudad del Cabo, la estatua de Cecil John Rhodes, Primer Ministro de la Colonia del Cabo Este entre 1890 y 1896, archiimperialista y protector de la supremacía blanca. Dos miradas que se entrecruzan en un acto de reescritura/refiguración de la memoria: la del fotógrafo testimonial ya clásico David Goldblatt y la de la joven artista de *performance* Sethembile Mesezane. La mirada del testigo y la de quien convierte a la escena (y a sí misma) en la inscripción de su testimonio. Si la fotografía es montaje, como alguna vez lo sugirió Siegfried Kracauer, ahora puede devenir en el montaje de una intervención. La fotografía de Sethembile de la caída del fantasma en piedra de Cecil John Rhodes con ella alada en la escena, afirma la expectativa de una inversión: el mal de archivo encierra su propia su ave Fénix. El relevo de los cuerpos entrama la dislocación de las memorias. Patricia Hayes escribe, en «La fotografía de Santu Mofokeng: “la violencia está en el saber”», sobre otra mirada desde la lente: la travesía de un fotógrafo que inicia su carrera documentando las condiciones del apartheid hasta su incursión actual en las galerías de arte europeas. De la fotografía

como zona de inversión de lo político al encuentro de la sustancia que data los órdenes de la vida cotidiana. En la fotografía postapartheid lo único que cambió son los lugares de la violencia. Nadie como la fotógrafa Jo Ractliffe ha logrado captar la necropolítica que significó al apartheid. Okwi Enwezor la describe, en «Éxodo de perros», como una «aridez incansable»: imágenes que señalan una alteridad externa cuando en realidad no se refieren más que a una visualidad que se entrama sobre sí misma.

A lo largo del expediente hay una pregunta incesante por el lugar desde el que se filma o se pinta o se escribe: «¿Cómo es posible ser un artista en un lugar como Libia?», se pregunta el escritor Hisham Matar. Sean O'Toole repasa las formas como hoy se escribe en África. Y prevé una respuesta: permanecer coherente frente al desasosiego. Hay sitios donde incluso el lugar mismo de la producción ha desaparecido, como la cinematografía en Luanda. Hace más de treinta años que no se produce aquí una sola película. Y sin embargo, la memoria de Luanda está entrecruzada por la filmografía política de la época revolucionaria, como lo destaca Marissa Moorman en «De *westerns*, mujeres y guerra». Un cine ya sin su relevo confirma el orden aurático de la gran pantalla.

Simon Gush ha erigido a sus ensayos visuales en una de las grandes críticas a la condición contemporánea del trabajo. La soledad que nos producen, señala Helena Chávez Mac Gregor en «La fábrica como campo de batalla», «nos envía a la contradicción de, por un lado, estar en un mundo que ha significado a lo humano por su capacidad de trabajo y, por el otro, un presente donde el trabajo se difumina, se inmaterializa, se desvanece».

En una breve historia conceptual, la historiografía del arte desde África sirve a Kantuta Quirós y Aliocha Imhoff para reconstruir los

discursos africanos sobre el arte. Discursos que marcan el retorno a una suerte de archivo del concepto de África siempre en un estado de diáspora, como si estuviera en todas partes longitudinales y transversales a la vez, una geohistoria sin territorios definidos ni fronteras.

Francisco Berzunza

Historiografía del arte,
desde África¹
Fragmentos para una cantera de
traducciones de los discursos africanos
sobre el arte

Desde finales de la década de 1980, un movimiento de internacionalización de los intercambios culturales ha dibujado los contornos de una nueva geografía cultural mundial. Bajo la forma de aquello que ha sido llamado un *nuevo internacionalismo* (la manera, precisamente, en que esos debates se formularon en la Bienal de Venecia de 1990),² la consideración por parte de las grandes instituciones

¹ Retomamos, para este título, el gesto tipográfico de Dominique Noguez para la segunda edición de su *Éloge du cinéma expérimental*, en el cual el crítico explicaba que «lo que se tacha es el sentido irrisorio, condescendiente, que sus adversarios, casi siempre por ignorancia [...], confieren [al cine experimental]», cuya identidad, como «otro» del cine hegemónico, se construye sobre un sistema de antagonismos. Nos parece, igualmente, que esta tipografía ambivalente cabe bien para el uso —paradójico— del concepto «geoestética» de África, problemático por su tendencia a hacerse englobante y esencializante, y que es al mismo tiempo, frente a su borramiento, necesario reiterar.

² Cf. Jean Fischer (dir.), *Global Visions: A New Internationalism in the Visual Art*; Joaquín

museísticas occidentales de las escenas artísticas extra-occidentales, durante mucho tiempo ignoradas, ha ido de la mano de una revisión de sus relatos historiográficos y museográficos. Esta cantera de reescritura de la historia del arte, que se impone todavía como un desafío para los años por venir, es la obra de un movimiento de descentramiento cultural que ha sido tanto la consecuencia de los trabajos de los historiadores del arte especializados en las artes no occidentales y de los teóricos de los estudios poscoloniales y subalternos, como de fenómenos como la bienalización del arte y el desarrollo de nuevos mercados del arte en diferentes escenas artísticas que se consideró en otros tiempos que eran periféricas.

UN PARADIGMA ANTROPOLÓGICO HEXAGONAL PARA PENSAR
LA INTERNACIONALIZACIÓN DEL ARTE

La internacionalización del campo artístico³ ha sido pensada por mucho tiempo, en Francia, desde un paradigma antropológico, tanto en el campo académico como en los dominios curatoriales y museográficos. Para comprender las coordenadas del debate hexagonal no es inútil, en efecto, que nos remontemos a 1989, cuando la exposición *Les Magiciens de la Terre* en el Museo Nacional de Arte Moderno de París, en el Centro Pompidou y en la Grand Halle de la Villette provocaba una deflagración tal que dicha exposición constituye todavía hoy

Barriandos, «Le Système international de l'art contemporain. Universalisme, colonialité et transculturalité».

³ Sobre los desafíos de la globalización y de la internacionalización del arte, en francés, cf. Sophie Orlando y Catherine Grenier (eds.), *Art et Mondialisation, une anthologie de textes (1951-2012)*; y Aliocha Imhoff y Kantuta Quiros (eds.), *Géosthétique*.

una referencia, a menudo descrita por su primitivismo latente. Con el proyecto de contemplar la producción artística contemporánea a una escala planetaria, su comisario, Jean-Hubert Martin, convocó a ella a una centena de artistas y «no-artistas» provenientes de escenas asiáticas, africanas y latinoamericanas. Con una demostración de fuerza, esta inclusión se articuló en torno a un pensamiento del rito y de la magia y se efectuó a la luz (y al precio) de un enfoque antropológico. Con una postulación de la derrota de las historias occidentales del arte para abordar estas escenas,⁴ Martin convocaba los discursos etnográficos y antropológicos como herramientas heurísticas, que sustituían a muchas otras historias endógenas del arte. Las paradojas de esta exposición continúan integrando hoy una gran parte —ya sea para inscribirse en su filiación o seguir operando hoy un desmontaje crítico de esos presupuestos— de las reflexiones que subyacen a los debates museológicos en Francia a propósito de la internacionalización del arte, reflexión que fue durante mucho tiempo insular, mientras que el mismo año, en 1989, el artista y teórico Rasheed Araeen, después de haber fundado en 1987 la revista *Third Text*,⁵ proponía la exposición *The Other Story* en la Hayward Gallery, en Londres, que postulaba las premisas conceptuales de una relectura

⁴ Cf. Jean-Hubert Martin, «Entretien, Benjamin Buchloh et Jean-Hubert Martin».

⁵ Fundada en 1987 por el teórico del arte y artista conceptual inglés de origen pakistaní Rasheed Araeen, la revista *Third Text* se ha impuesto como una publicación de referencia que ha tenido la ambición de dar cuenta de perspectivas críticas sobre el arte en el contexto de la globalización cultural. Analizando el campo teórico mediante el cual Occidente legitima su lugar preponderante en el juicio de las obras, la revista ha ofrecido un foro crítico para la estimación de artistas hasta entonces despreciados o marginalizados. Entre los muchos autores se incluyen a Zygmunt Bauman, James Clifford, Jimmie Durham, Jean Fisher, Stuart Hall, Edward Said, Gayatri Chakravorty Spivak. Creada en 2009, *Third Text Afrique* es una emanación de *Third Text*. El objeto del primer número de *Third Text Afrique* fue el de una crítica del neoprimativismo, en las exposiciones actuales consagradas a los artistas africanos.

de la historia del arte, desde un descentramiento poscolonial y una voluntad de «desimperialización del espíritu institucional».⁶

AFRICA REMIX

En 2005, *Africa Remix* (comisariada por Simon Njami, David Elliott y Marie-Laure Bernadac) en el Centro Pompidou,⁷ constituyó otra fecha importante, que fue presentada como la mayor exposición de arte contemporáneo africano en Europa. *Africa Remix* tuvo el mérito no despreciable de abrir las puertas de una gran institución francesa regente a los artistas contemporáneos africanos, pensados a partir de categorías dinámicas como la ciudad o la migración. Si su comisario Simon Njami, fundador de *Revue Noire*,⁸ abogaba aquí por una desexotización del arte africano, el catálogo de la exposición, con toda la riqueza en textos de Clémentine Deliss, Manthia Diawara o John Picton y un diccionario crítico, continuaba, a pesar de todo, empleando en algunos aspectos un léxico de la «exploración», como pudo mostrarlo la historiadora del arte

⁶ Cf. Jean Fisher, «The Other Story and the Past Imperfect», en *Tate Papers*, otoño de 2009, citado por Sophie Orlando, en «Exposer, récrire l'histoire de l'art : Des oeuvres aux récits au sein des expositions *The Other Story*, Hayward Gallery, 1989 et *Migrations, Journeys into British Art*, Tate Britain, 2012»; Joaquin Barriendos, «Un cosmopolitisme esthétique ? De l'«effet Magiciens» et d'autres antinomies de l'hospitalité artistique globale», en *Géoeshétique*, *op. cit.*

⁷ Cf. Marie-Laure Bernadac y Simon Njami (dirs.), *Africa Remix*.

⁸ *Revue Noire* es una revista trimestral consagrada a las expresiones artísticas africanas, que fue publicada en París de 1991 a 2000, fundada por Jean Loup Pivin, Simon Njami, Pascal Martin Saint Leon y Bruno Tilliette. Es también una editorial y una galería de arte situada en París, La Maison Revue Noire, que han continuado su actividad después del fin de la revista. El objetivo de *Revue Noire* fue mostrar una África moderna que fabrica culturas urbanas y salir de la mirada exótica y ahistórica. A través de portafolios de varias páginas y voluntariamente propuesta sin aparato crítico, con una simple contextualización de los artistas y de su obra, *Revue Noire* se impuso en primer lugar como una marca al mismo tiempo que publicaba obras antológicas de importancia.

Maureen Murphy,⁹ y del enfoque de una escena africana contemporánea «nueva, desconocida»,¹⁰ como continente que está por ser descubierto. La escenografía de *Africa Remix* fue criticada en mayor medida por su ausencia de discursividad, su rechazo de las herramientas de la teoría poscolonial y el «silencio» en el que dejaba las obras.¹¹

TRADUCCIONES DE LOS PENSAMIENTOS
HISTORIOGRÁFICOS AFRICANOS

El hincapié que cada vez más se ha puesto en artistas contemporáneos de origen africano —sudafricanos, cameruneses, malienses, nigerianos, senegaleses, angoleños, etc. (El Anatsui, Barthélémy Togo, Moshekwa Langa, Jane Alexander, Yinka Shonibare, Malick Sidibé, Chéri Samba, Seydou Keïta, Marlène Dumas, Kendell Geers, Pascale Marthine Tayou, William Kentridge, por sólo citar a algunos de los más considerados)— en la escena global y particularmente occidental del arte (museos, instituciones públicas, bienales, galerías, fundaciones y colecciones privadas) se ha acompañado, casi siempre de una manera amplia y habitual, de una retórica multiculturalista y una exaltación de un arte globalizado, que disuelve cualquier aprehensión de las jerarquías geopolíticas.¹² Así, con el incremento de grandes exposiciones panorámicas regionalistas, el arte

⁹ Cf. Maureen Murphy, *De l'imaginaire au musée. Les arts d'Afrique à Paris et à New York (1931-2006)*.

¹⁰ Cf. Marie-Laure Bernadac, «Remarques sur "l'aventure ambiguë" de l'art contemporain africain», en *Africa Remix*, *op. cit.*

¹¹ Cf. Elvan Zabunyan, *Symposium Africa Remix, exposer l'art contemporain africain : Histoires et acteurs*.

¹² Cf. Olu Oguibe, «A Brief Note on Internationalism», en Jean Fisher (ed.), *Global Visions*, *op. cit.*

africano se volvía una etiqueta, una marca.¹³ Si bien ha incrementado la representatividad de esas escenas africanas, muchas de ellas han continuado prologando en Occidente una visión de África como categoría indiferenciada y alocrónica, pensada a partir de motivos de tradición y de autenticidad. Esta «ola» del arte africano ha sido igualmente concomitante de la difusión en el continente africano, al igual que de manera más global a escala mundial, del fenómeno de la bienalización¹⁴ (desde las más históricas: Dakar, Bamako, Johannesburgo, El Cairo, Marrakech; hasta las más recientes: Ciudad del Cabo, Luanda, Duala, Cotonú, etc.). Más característica, la recepción del trabajo de los artistas africanos ha ido de la mano, y particularmente en Francia, de las grandes lagunas en la traducción de recursos discursivos y pensamientos teóricos sobre el arte, provenientes de África, escamoteo que se inscribe sin lugar a dudas en un atolladero francés más general sobre los pensamientos historiográficos extra-occidentales del arte. En el entusiasmo reciente del mercado del arte (ferias como Paris Art Fair, Paris Photo, etc.) o de los museos franceses por los artistas africanos, estos últimos continúan ampliamente o bien separados de cualquier discursividad, o bien «siendo hablados» por los discursos historiográficos occidentales sobre el arte.¹⁵ Si revistas ya citadas, como *Revue Noire*, defienden efectivamente en Francia desde los comienzos de la década de 1990 el arte africano, o

¹³ Cf. Iolanda Pansa, *La Biennale de Dakar comme projet de coopération et de développement*.

¹⁴ Cf. el número «The Art Biennial as a Global Phenomenon. Strategies in Neo-political Times», en *Open, Cahier on Art and the Public Domain*, NAI Publishers, SKOR, núm. 6, 2009; y el número «Dis/locating Africa/s», en *Third Text Africa*, vol. 2, núm. 1, 2010.

¹⁵ Yacouba Konaté, «The Stakes of Art Criticism in Africa». A propósito de la crítica de arte en África, cf. Katy Deepwell (ed.), *Art criticism and Africa; Art contemporain africain — Regards critiques*; Olu Oguibe y Okwui Enwezor (eds.), *Reading the Contemporary: African Art from Theory to Marketplace*. Cf. particularmente el texto de Olu Oguibe, «La critique d'art et l'Afrique – Pensées pour un nouveau siècle».

incluso *Africultures*,¹⁶ *Cahiers d'Études Africains*¹⁷ o *Gradhiva*,¹⁸ no es baladí que estas dos últimas se inscriban, una vez más, en una herencia antropológica, y que la primera se haya interesado principalmente en el potencial ante todo icónico de estas escenas.

No obstante, en su texto «The Stakes of Art Criticism in Africa», el filósofo y comisario de exposiciones marfileño Yacouba Konaté recordaba la necesidad de una crítica de arte africana independiente, y de un discurso historiográfico y curatorial endógeno.¹⁹ En 1999 escribía:

En la medida en que el guión del arte africano continúe siendo concebido a partir del exterior, el arte africano aparecerá como «el otro» del arte occidental. [...] Los profesionales y novatos de la crítica de arte africana no deben hablar únicamente de los artistas africanos y de las exposiciones. También deben orquestar, a partir de sus puntos de vista internos de África, su sintaxis personal de las culturas materiales africanas.

HACIA UN NUEVO DISCURSO AFRICANO

Parece urgente participar en una cantera de traducciones, que parta de una invitación de contribuidores —historiadores del arte, teóricos,

¹⁶ *Africultures* es una revista trimestral y una plataforma de Internet dedicada a las expresiones culturales africanas contemporáneas, dotada de una redacción en Francia y en África que vincula análisis críticos y vocación de agenda cultural. Varios expedientes han sido publicados en ella a propósito del arte contemporáneo, como Festivales y bienales de África.

¹⁷ Creada en 1960, la revista *Cahiers d'études africaines* privilegia un enfoque antropológico e histórico, para tratar África, las Antillas y las Américas negras.

¹⁸ Fundada en 1986 por Michel Leiris y Jean Jamin, *Gradhiva* privilegia el estudio de objetos reales o simbólicos, así como problemáticas museológicas y antropológicas.

¹⁹ Cf. Paulin J. Houtondji, *Les Savoirs endogènes. Pistes pour une recherche*.

críticos, comisarios de origen africano— particularmente sobresalientes en la producción actual de los discursos sobre la historia moderna y contemporánea. A través de esta ventana crítica sobre las historiografías africanas del arte no se trataría, evidentemente, de volver a emprender una lectura que contemplaría de manera totalizante, sino que, por el contrario, sería una lectura que trate de restituir, de manera forzosamente fragmentaria y con lagunas, diferentes genealogías.

El primer capítulo de una cantera de largo aliento podría optar por dirigir su interés a la emergencia de un «nuevo discurso africano sobre el arte»,²⁰ el cual tuvo lugar durante la década de 1990 y que hasta ahora ha sido poco traducido en Francia, propuesto por una generación de historiadores del arte y de críticos de arte de origen nigeriano, sudafricano, egipcio, etc. (Okwui Enwezor, Salah Hassan, Olu Oguibe, Chika Okeke-Agulu, Sylvester Ogbechie, etc.) que ha desarrollado plataformas discursivas con fuerte valor crítico (revistas como *Nka*, *Critical Interventions*,²¹ foros como Forum for African Arts),²² hoy en día muy influyentes a escala global y que han renovado profundamente los discursos sobre el arte africano. Esta generación,

²⁰ Cf. Okwui Enwezor, «Redrawing the Boundaries — Towards a New African Discourse».

²¹ La publicación bisanal en línea de *Critical Interventions*, *Journal of African art history*, fundada en 2007 por Sylvester Okwunodu Ogbechie y editada por Aachron (bajo el auspicio de la Universidad de Santa Barbara en California) es una revista de investigación que promueve la historiografía del arte africano y la historia de la modernidad africana. La publicación inauguró un discurso sobre la estética, la política y la economía del patrimonio cultural africano y la apropiación africana de los derechos de propiedad intelectual de sus sistemas de conocimientos indígenas y de las formas de prácticas culturales.

²² Esta institución, cuya sede está en Nueva York, fue fundada con el objetivo de reforzar y apoyar la participación de África en las grandes exposiciones internacionales, nombrando a comisarios y seleccionando a los artistas.

alimentada de diversas influencias,²³ desarrolló una crítica bien armada a las jerarquías geoeπίstémicas desplegadas en el mundo del arte y a la colonización de las representaciones, particularmente por conducto de la revista *Nka (Journal of Contemporary African Art)*, fundada en 1994 y consagrada al arte contemporáneo africano y de las diásporas africanas. Esta revista se ha ocupado de desmontar los discursos científicos (antropológico, neoprimitivista, etc.) que operan en el arte africano y ha propuesto herramientas para volver a fundar la disciplina de la historia del arte, planteando en lo particular una crítica del museo etnográfico, de las categorías de tradición y autenticidad utilizadas para pensar el arte contemporáneo africano, y desplegando una reflexión sobre el fenómeno de las bienales globalizadas, el arte *post-black* o incluso la fotografía y el cine en cuanto medios documentales.

En el contexto de las grandes exposiciones regionalistas africanas de las décadas de 1980 y 1990, esta generación de historiadores del arte concibió exposiciones particularmente interesantes, autorreflexivas y epistemocríticas. Estas exposiciones fueron abiertamente pensadas como alternativas a exposiciones como *Primitivism in 20th Art: Affinity of the Tribal and the Modern* en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1984, *Africa Explores the 20th Century* de Susan Vogel en 1991, también en Nueva York, *Africa Hoy/Africa Now* en 1991 en Canarias, Holanda y México, de la colección Jean Pigozzi, etc.

²³ Tanto la revista *Third Text*, la «Frech Theory», la teoría poscolonial (Stuart Hall, Anthony Appiah Kwame, Achile Mbembe), como la filosofía y literatura africanas (Valentin Mudimbe, Ngũgĩ wa Thiong'o, Chinua Achebe), pensadores diaspóricos (Aimé Césaire, Frantz Fanon, Paul Gilroy), de la criollización (Édouard Glissant) o la antropología posmoderna (James Clifford, Johannes Fabian).

Con otros historiadores del arte como Sidney Kasfir, John Picton, Kamal Boulatta, Salwa Mikdadi, una de las primeras canteras en la que trabajaron estos investigadores, en ese proyecto de descentramiento de los relatos del arte, fue una relectura de las modernidades africanas. *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994*, exposición organizada en Múnich, Berlín, Nueva York y Chicago por un equipo de comisarios dirigido por Okwui Enwezor, en 2001-2002,²⁴ se interesará en el arte moderno africano nacido en el contexto de las independencias africanas. Tiempo antes, *Seven Stories About Modern Art in Africa*, organizada en la Whitechapel Gallery por Clémentine Deliss, en 1995,²⁵ era construida a partir de un enfoque polifocal que proponía siete relatos del arte moderno de siete países (cada país tenía un curador africano: Nigeria por Chika Okeke, Senegal por El Hadji Sy, Sudán y Etiopía por Salah Hassan, etc.). *Unpacking Europe*, presentada en Róterdam en 2001, proponía, por su parte, una mirada crítica sobre la historia de Europa.²⁶ La *Documenta 11* de Kassel, cuyo comisario fue Okwui Enwezor, hará historia al presentar diferentes plataformas de reflexión en Lagos, Nueva Delhi, Santa Lucía, previas a la celebración de la exposición misma en Kassel.²⁷ *Authentic/Ex-centric, Africa in and out of Africa*²⁸ por Salah Hassan y Olu Oguibe será el nombre de la exposición del Pabellón africano de la Bienal de Venecia de 2001.

²⁴ Cf. Okwui Enwezor, *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994*.

²⁵ Cf. Clémentine Deliss y Catherine Lampert, *Seven Stories about Modern Art in Africa*.

²⁶ Cf. Dadi Iftikhar y Hassan Salah, *Unpacking Europe: Towards a Critical Reading*.

²⁷ Cf. Okwui Enwezor, «Platforms: five constellations, domains of knowledge and artistic production, circuits and research».

²⁸ Cf. Salah M. Hassan y Olu Oguibe (eds.), *Authentic/Ex-centric, Conceptualism in Contemporary African Art*.

PENSAMIENTOS DIASPÓRICOS Y AFROPOLITANOS

Esta generación de comisarios e historiadores del arte ha ganado a menudo en visibilidad en tanto que pasa principalmente por modalidades de legitimación «diaspóricas». En efecto, a veces obligados a exiliarse por razones políticas,²⁹ estos comisarios han podido llevar adelante sus proyectos por medio de revistas (es el caso de *Nka* con sede en Nueva York o de *Critical Interventions* con sede en California), de exposiciones, a menudo a producidas desde Europa o Estados Unidos (incluso si pudieron ser llevadas a circular en África) o tomando la dirección de bienales «globales» a menudo situadas fuera del continente africano,³⁰ de museos europeos o enseñando en grandes universidades estadounidenses.³¹

Por otra parte, de manera más teórica, su discurso sobre el arte se arraigó en un rechazo del «nativismo»³² y un proyecto de desenciali-

²⁹ Éste es particularmente el caso del artista e historiador del arte nigeriano Olu Oguibe. Cf. Olu Oguibe, *A Song from Exile*.

³⁰ Como es el caso de Okwui Enwezor, director del Haus der Kunst en Múnich o comisario de bienales globales (*Documenta 11* de Kassel (1998-2002), 2ª Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla, 7ª Bienal de Gwangju o la Trienal de París «Intense Proximité» 2012). Con la Trienal (que sustituía a *La Force de l'Art* que promovía supuestamente el arte francés), de la cual él era comisario en 2012, se subrayaba que la problemática abierta en Francia comenzaba por fin a desplazar su epicentro conceptual. La Trienal ponía al frente a numerosos artistas africanos. Sobre todo, en una forma de bucle crítico con los enfoques antropológicos de las escenas extra-occidentales, fue también un acontecimiento editorial, que vio, en la ocasión de la edición de su copioso catálogo, la traducción y la republicación de textos, provenientes tanto de la tradición de los antropólogos franceses (Lévi-Strauss, Leiris, Mauss), que constituían un hilo conductor de la exposición, como de los posmodernos (James Clifford, Michel Taussig), así como del diálogo bastante puntiado entre Jean-Hubert Martin y Benjamin Buchloh a propósitos de los *Magiciens de la Terre*. La puesta en exergo del discurso antropológico francés por el comisario, como condición primera de su contestación.

³¹ Saah Hassan enseña en Cornell University; Chika Okeke-Agulu en Princeton University; Olu Oguibe en el Connecticut, etc.

³² Véanse los textos de Salah M. Hassan, «From the Editor»; Taiye Tuakli-Wosornu, «Africa Insight: The New Africans Called Afropolitans»; Achille Mbembe, «La Circulation des

zación de África, el cual manifiesta una voluntad de ruptura tanto con los paradigmas africanistas forjados en Occidente como con los discursos afrocentristas. África como categoría «geoestética» ha sido reevaluada, recalificada, sobre todo a partir de visiones circulatorias, criollas, cosmopolitas, de paradigmas de itinerancia, de movilidad y de desplazamiento, aquellos movimientos de población y de flujos culturales. Se ha repensado a África como lugar de partida y de llegada a través de movimientos de dispersión al igual que de inmersión, que el pensador poscolonial camerunés Achille Mbembe ha teorizado, más recientemente, a partir del término de «afropolitanismo», considerado como una estilística, una estética y una cierta poética del mundo.

Hoy en día, muchos africanos viven fuera de África. Otros han elegido libremente vivir en el Continente, y no necesariamente en los países que los vieron nacer. Todavía más, muchos de ellos tienen la posibilidad de haber experimentado varios mundos y apenas han dejado, en realidad, de ir y venir, desarrollando, a la vuelta de esos movimientos, una riqueza incalculable de la mirada y de la sensibilidad. [...] Están desarrollando, a veces sin darse cuenta, una cultura transnacional que yo llamo «afropolitana».³³

DIS/LOCATING AFRICA/S

Mbembe propone el término «Afrópolis» para designar las grandes ciudades africanas como Lagos, El Cairo y Johannesburgo, espacios

mondes».

³³ A. Mbembe, «Afropolitanisme».

cosmopolitas modelados por flujos mundiales de ideas, bienes, capitales y personas.

El historiador del arte John Peffer en un artículo que ha hecho historia, «Africa's Diasporas of Images», aparecido en la revista *Third Text* en 2005, y por primera vez traducido en francés en *Multitudes*, propone por su parte extender esta visión diaspórica a los objetos y observar el arte africano bajo el signo de objetos en movimiento. Escribe en este artículo:

¿Qué pasaría si empezáramos a considerar los objetos de arte de África como una diáspora en sí misma, por oposición a la concepción tradicional de las diásporas africanas como propagación de las personas [...] en todas partes del mundo? [...] Propongo un examen de todo el arte africano desde la perspectiva de la diáspora, como objetos en movimiento [...] de articulación entre y con historias culturales dispares.

En la actualidad, otras voces se elevan, en particular aquella del historiador del arte sudafricano Mario Pissarra, cuya editorial del número *Dis/locating Africa/s*,³⁴ publicado en *Third Text Africa* en 2010, representó la ocasión de un retorno crítico a la deconstrucción antiesencialista de la categoría África, llevada a cabo por algunos de los teóricos que surgieron de la diáspora africana que acabamos de evocar. Esta deconstrucción, que se ha anclado en una voluntad de superar las fronteras físicas del continente africano, y ha fomentado los capitales de las diásporas africanas, acarrea para Mari Pissarra, más aún que una

³⁴ Cf. Mario Pissarra, «Dis/locating Africa/s, or How Championing a Cause Lost a Continent».

deconstrucción, una verdadera dislocación simbólica de África, cuyo corazón latería más intensamente en las grandes megalópolis extra-africanas. Así, puede verse que el texto presente tendría que dar pauta a que el pensamiento se dé cuenta de lo mucho que las historiografías africanas del arte, muy lejos de los estereotipos de inmutabilidad, están atravesadas por antagonismos sólidos y debates polémicos.

RELECTURAS ESTRATÉGICAS DE LAS MODERNIDADES

Como fue dicho, el proyecto de estos historiadores ha consistido en construir un discurso crítico en oposición a una visión del arte africano que, cuando no era calificado como «premoderno», era percibido como influenciado y derivado de la modernidad occidental. Como lo indica el historiador del arte y comisario de origen nigeriano Chika Okeke, actual editor de *Nka*, en un artículo traducido en *Multitudes*, «L'Art Society et la construction du modernisme postcolonial au Nigeria», esta modernidad debe ser vista, en realidad y por encima de todo, como poscolonial.

Sin embargo, hoy en día, otros historiadores del arte llevan a cabo una reevaluación de este proyecto. Es el caso de Sandy Prita Meier, profesora en el Centre for African Studies de la Universidad de Illinois, que en su artículo titulado «Malaise dans l'authenticité : écrire les histoires “africaines” et “moyen-orientales” de l'art moderniste» da un rodeo por los pensamientos descoloniales latinoamericanos (en particular Walter D. Mignolo) y su crítica al paradigma moderno/colonial.³⁵ Sandy Prita Meier se pregunta: ¿por qué utilizar la categoría

³⁵ Podemos observar el mismo tipo de desvío en Kasereka Kavwahirehi, en su relectura de

de modernidad para controlar visiones etnocéntricas, mientras que la modernidad como aparato conceptual ha sido creada por una cultura imperialista, que volvió posible la colonización?

LAS PARADOJAS DE «UN ESPACIO DISCURSIVO AFRICANO»

Vemos claramente que en medio de diferentes discursos bastante móviles (emprendidos por revistas, plataformas discursivas y curatoriales nómadas, basadas en las metrópolis de la diáspora, o implantadas en el continente el tiempo de una bienal), revistas, instituciones académicas, centros de arte, museos continentales más arraigados, espacialidades varias se superponen y ofrecen una geografía paradójica a estos discursos.

Puede parecer contradictorio, entonces, renovar el término de «discursos africanos», como lo hemos hecho en este ensayo, lo cual podría dejar suponer la persistencia de una identificación englobante, mediante la cual la heterogeneidad de las historiografías y discursos africanos sobre el arte continuaría siendo subsumida bajo una formación discursiva homogénea. Sin embargo, si persistimos utilizando este vocablo es porque, del mismo modo que los principios locutores de estos discursos, nos vemos confrontados a una paradoja. Lo hemos visto: geolocalizar estos discursos resulta problemático, ya que son, en esa medida, continentales y diaspóricos, al igual que África, en cuanto continente, se refiere en sí a una «ficción geoestética».³⁶ Para

los textos filosóficos de Valentin Mudimbe o Paulin Hountondji, en «De la géopolitique de la connaissance et autres stratégies de décolonisation du savoir».

³⁶ Para un análisis de las regiones geoestéticas, cf. Joaquín Barriandos, *Geoestética y transculturalidad: Políticas de representación, globalización de la diversidad cultural e internacionalización del arte contemporáneo*; Aliocha Imhoff y Kantuta Quiros, «Entretien avec Joaquín Barriandos».

convencernos de ello, podemos recordar los bellos textos del filósofo Valentin Mudimbe sobre la «invención» colonial de África, en particular en *The Invention of Africa* (1988) y *The Idea of Africa* (1994),³⁷ formidables arqueologías de los discursos científicos sobre África. Al mismo tiempo, negar una localización y una posicionalidad a estos discursos —que sin duda emergen desde un *lugar de enunciación*³⁸ singular y que reiteran firmemente la necesidad de ser escuchados en cuanto tales— sería suavizar las relaciones de fuerza geoepistémicas que les dan nacimiento, así como continuar suprimiendo sus existencias en cuanto discursos *situados* y *constituidos políticamente*.

Nos parece entonces necesario evitar a la vez el escollo del nativismo topográfico, de una visión dicotómica (*discurso del adentro vs. discurso del afuera*: Paulin Hountndji) o incluso del mero esencialismo estratégico (Spivak). Por consiguiente, consideraremos más bien estos discursos como si tejieran, en primer lugar, una *red discursiva*, en la que cada enunciado se presente como un nudo en la materia densa de un espacio interdiscursivo más amplio. Como lo recuerda bien el teórico Kasereka Kavwahirehi, citando a Elizabeth Mudimbe-Boyi, un discurso crítico, de representación y de reconfiguración histórica, geográfica y cultural sobre y desde África,³⁹ exige sin duda

...un movimiento constante entre las dos posiciones del afuera y del adentro. Abre a la posibilidad de ese «tercer espacio» (Homi Bhabha)

³⁷ Cf. Valentin Mudimbé, *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge* y *The Idea of Africa (African Systems of Thought)*.

³⁸ Como lo escribía Michel de Certeau en *L'Écriture de l'histoire*, «toda investigación historiográfica se articula sobre un lugar de producción socioeconómica, política y cultural».

³⁹ Kasereka Kavwahirehi, V. Y. Mudimbe et la *ré-invention de l'Afrique. Poétique et politique de la décolonisation des sciences humaines*, p. 374.

en el que la experiencia y la hermenéutica trabajan en sinergia. Nos lleva, asimismo, a tomar consciencia del hecho de que la mayoría de nosotros, que trabajamos sobre África o en otros campos de saber, no vivimos en espacios fundados de una vez por todas. Navegamos constantemente en el tiempo, el espacio y la cultura, o vivimos en la intersección de la inclusión y de la exclusión, del adentro y del afuera.⁴⁰

Traducción del francés:
Alan Cruz

© Kantuta Quirós y Aliocha Imhoff, «Historiographie de l'art, depuis l'Afrique. Fragments pour un chantier de traductions des discours africains sur l'art», en *Multitudes*, núm. 53, 2013/2, pp. 33-46.

BIBLIOGRAFÍA

- Art contemporain africain — Regards critiques*, París, AICA Press, 2011.
- Joaquin Barriendos, *Geoestética y transculturalidad: Políticas de representación, globalización de la diversidad cultural e internacionalización del arte contemporáneo*, Girona, Fundació Espais de Arte Contemporani, 2007.
- _____, «Le Système international de l'art contemporain. Universalisme, colonialité et transculturalité», en *Revue 2.0.1*, mayo de 2010.

⁴⁰ Elisabeth Mudimbe-Boyi, «Imagining Insiders: Africa and the Question of Belonging, by Mineke Schipper», pp. 176-177.

- Marie-Laure Bernadac y Simon Njami (dirs.), *Africa Remix*, cat. expo, París, Éditions du Centre Pompidou, 2005.
- Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, París, Gallimard, 1975.
- Katy Deepwell (ed.), *Art criticism and Africa*, Londres, Saffron Books, 1997.
- Clémentine Deliss y Catherine Lampert, *Seven Stories about Modern Art in Africa*, cat. exp. Londres, Whitechapel Art Gallery, Flammarion, 1995.
- Okwui Enwezor, «Platforms: five constellations, domains of knowledge and artistic production, circuits and research», en *Documenta 11*, platform 1-6, Ostfildern-Ruit, Hatje verlag, 2002.
- _____, «Redrawing the Boundaries — Towards a New African Discourse», en *Nka: Journal of Contemporary African Art*, núm. 1, 1994, pp. 3-7.
- _____, *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994*, cat. exp. Múnich, Museum Villa Stuck, Berlin, House of World Cultures in the Martin-Gropius-Bau, Chicago, Museum of Contemporary Art, Nueva York, PS1 Contemporary Art Center and the Museum of Modern Art, Munich New York, Prestel, 2001.
- Jean Fischer (dir.), *Global Visions: A New Internationalism in the Visual Art*, Londres, Kala Press, 1994.
- Salah M. Hassan, «From the Editor», *Nka: Journal of Contemporary African Art*, núm. 25, 2009, pp. 6-7.
- Salah M. Hassan y Olu Oguibe (eds.), *Authentic/Ex-centric, Conceptualism in Contemporary African Art*, Forum for African Arts, 2001.
- Paulin J. Houtondji, *Les Savoirs endogènes. Pistes pour une recherche*, Dakar, Éditions du Codesria, 1994.
- Dadi Iftikhar y Hassan Salah, *Unpacking Europe: Towards a Critical Reading*, cat. exp. Róterdam, Museum Boijmans, Berlín, Haus der Kulture der Welt,

- Róterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, Nai Publishers, 2001.
- Aliocha Imhoff y Kantuta Quiros, «Entretien avec Joaquin Barriendos», en *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, núm. 122, «Mondialisées, globalisées, contemporaines : pratiques, productions, écritures dans l'art aujourd'hui», invierno de 2012-2013.
- _____ (eds.), *Géoesthétique*, París, B42, 2013.
- Kasereka Kavwahirehi, «De la géopolitique de la connaissance et autres stratégies de décolonisation du savoir», en *Quest: An African Journal of Philosophy/Revue Africaine de Philosophie*, vol. XXII, 2009, pp. 7-24.
- _____, V.Y. Mudimbe et la ré-invention de l'Afrique. Poétique et politique de la décolonisation des sciences humaines, Nueva York/Ámsterdam, Rodopi, coll. « Francopolyphonies », 2006.
- Yacouba Konaté, «The Stakes of Art Criticism in Africa», en *Gallery*, núm. 19, marzo de 1999, pp. 14-15.
- Jean-Hubert Martin, «Entretien, Benjamin Buchloh et Jean-Hubert Martin», en *Cahiers du musée d'Art moderne*, núm. 28, verano de 1989, pp. 5-14.
- Achille Mbembe, «Afropolitanism», en *Le Messenger (Duala)* y *Sud-Quotidien (Dakar)*, 20 de diciembre de 2005.
- _____, «La Circulation des mondes», en *Afrique (re)penser le politique ou Johannesburg, the Elusive Metropolis*, STCS, 2004.
- Valentin Mudimbé, *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge*, Bloomington, Indiana University Press, 1988.
- _____, *The Idea of Africa (African Systems of Thought)*, Bloomington, Indiana University Press, 1994.
- Elisabeth Mudimbe-Boyi, «Imagining Insiders: Africa and the Question of Belonging, by Mineke Schipper», en *Research in African Literatures*, 31, 4, 2000.

- Maureen Murphy, *De l'imaginaire au musée. Les arts d'Afrique à Paris et à New York (1931-2006)*, Dijon, Les presses du réel, 2009.
- Dominique Noguez, *Éloge du cinéma expérimental*, Paris, Éditions du Centre Georges-Pompidou, 1979.
- Olu Oguibe, *A Song from Exile*, Bayreuth, Boomerang Press, 1990.
- _____, «La critique d'art et l'Afrique – Pensées pour un nouveau siècle», en *Multitudes*, núm. 53, pp. 123-130.
- Olu Oguibe y Okwui Enwezor (eds.), *Reading the Contemporary: African Art from Theory to Marketplace*, Cambridge, MIT Press, 2000.
- Sophie Orlando, «Exposer, récrire l'histoire de l'art : Des oeuvres aux récits au sein des expositions The Other Story, Hayward Gallery, 1989 et Migrations, Journeys into British Art, Tate Britain, 2012», en *Les Cahiers du Mnam*, núm. 122, invierno de 2012-2013.
- Sophie Orlando y Catherine Grenier (eds.), *Art et Mondialisation, une anthologie de textes (1951-2012)*, Éditions du Centre Pompidou, abril de 2013.
- Iolanda Pansa, *La Biennale de Dakar comme projet de coopération et de développement*, tesis sostenida en la EHESS en 2011, dir. Jean-Loup Amselle y Rossella Salerno.
- Mario Pissarra, «Dis/locating Africa/s, or How Championing a Cause Lost a Continent», en *Third Text Africa*, vol. 2, núm. 1, 2010.
- Taiye Tuakli-Wosornu, «Africa Insight: The New Africans Called Afropolitans», en *The Nation* (Nairobi).
- Elvan Zabunyan, *Symposium Africa Remix, exposer l'art contemporain africain : Histoires et acteurs*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, junio de 2005.

Modernismo africano

Más allá del discurso de las modernidades alternativas

EL MODERNISMO AFRICANO Y EL DISCURSO EXCLUYENTE DE LA
HISTORIA DEL ARTE

El 25 de octubre de 2002, el artista sudafricano Ernest Mancoba, un pilar del arte africano moderno, murió en un hospital de Clamart, un suburbio de París. Tenía noventa y ocho años de edad. Con una vida que atravesó casi todo el siglo XX, Mancoba vivió a lo largo de los periodos más intensos del modernismo y el posmodernismo. Unos meses antes de que Mancoba muriera, me sentía completamente afortunado por haber recibido una larga entrevista que le dirigió Hans Ulrich Obrist, sometida a publicación en *Nka: Journal of Contemporary African Art*, revista de la que soy editor. Eventualmente la entrevista fue publicada en 2003 y sin duda ha sido uno de los textos más inspiradores que en muchos años he podido leer.¹

¹ Cf. Hans Ulrich Obrist, «Ernest Mancoba: An Interview».

Ahora bien, ¿por qué la vida de Mancoba y sus logros artísticos deberían ser ilustrativos para explorar la modernidad y el modernismo africanos? Sin duda, no se trata de la mera coincidencia de su pensamiento con el modernismo europeo o la importancia de Europa, donde Mancoba vivió y trabajó por más de cincuenta años. Mancoba es memorable por su extraordinaria vida de creatividad, por su vigor intelectual, por su corpus único y profundo de obras y por su vocabulario y estilo visuales innovadores que han modelado una parte importante de nuestra comprensión del modernismo africano en las artes visuales. Del mismo modo que con otros pioneros del modernismo visual africano, como Skunder Boghossian, Dumile Feni, Gerard Sekoto, Ibrahim el-Salahi y Malangatana Ngwenya, Mancoba trazó una parte de su vida en el exilio. En el caso de Mancoba, el sistema del apartheid lo obligó a exiliarse. A partir de la segunda mitad de la década de 1930, se mudó primero a París y luego llevó una vida itinerante en otras ciudades europeas. En Europa, fue recluido por los nazis y luego se le prohibió volver a casa a finales de la Segunda Guerra Mundial, debido al auge del apartheid en Sudáfrica. Ciertamente, él fue parte de una generación de artistas que se compara a la generación de las figuras literarias africanas, las cuales incluyen a Wole Soyinka, Naguib Mahfuz, Chinua Achebe y Tayeb Saleh. Lo más significativo y relevante aquí es el hecho de que Mancoba fue un miembro fundador de un colectivo importante de arte modernista, el grupo CoBrA, además de que se casó con la artista danesa Sonja Ferlov, también una integrante importante de CoBrA.² Intelectual comprometido, se encontraba a decir verdad

² CoBrA fue un colectivo radical de posguerra conformado por artistas y poetas de Dinamarca, Bélgica y Francia. El nombre de CoBrA, acuñado en 1948, se refiere a Copenhague, Bruselas y Ámsterdam, donde sus miembros vivían. Influenciado mayormente por la filosofía surrealista

entre aquellas figuras revolucionarias que ejercieron una influencia poderosa entre los artistas africanos más jóvenes que buscaban nuevos lugares de autorrepresentación y autoexpresión.

Sin embargo, como es generalmente el caso para los artistas no occidentales que se establecen en Occidente, los logros de Manco-ba no han recibido el reconocimiento crítico que merecen, y han permanecido marginados en los textos históricos de arte a propósito del arte del siglo XX. Como bien sabemos, la historia dominante del modernismo occidental deja fuera las inyecciones masivas de artistas y culturas no occidentales en el corazón metropolitano a lo largo del siglo XX. Tal omisión vuelve invisible las influencias decisivas que estos artistas ejercieron en las prácticas del arte modernista occidental y en el propio tejido de las sociedades que ellos adoptaron como sus nuevos hogares.³ En *Cultura e imperialismo*, Edward Said señala que una exploración de la historia y la sociología de las metrópolis occidentales en el siglo XX revela la fuerte presencia de estudiantes, escritores y artistas provenientes de territorios colonizados, incluyendo África,

del automatismo y la espontaneidad, la obra del grupo —sobre todo su pintura— enfatizaba la obra emocionalmente expresiva que buscó inspiración en el arte de los autodidactas, los niños y los locos, y en el así llamado arte tribal. De ahí que las pinturas y los dibujos de los miembros muestren muchas imágenes de criaturas fantásticas y emociones intensas. A pesar del desdén de los miembros por la teoría, la política de los artistas de CoBrA era radical y se influenciaba en la filosofía marxista. CoBrA fue un grupo colaborativo antiindividualista en el cual los poetas pintaban y organizaban exhibiciones y los artistas escribían manifiestos y colaboraban con los poetas para producir folletos ilustrados. El colectivo tuvo una corta vida (1949-1951), pero su obra, su estética y su estilo siguen siendo influyentes y son considerados un precursor para movimientos tales como el expresionismo abstracto y la pintura de acción, como en las obras de Jackson Pollock.

³ La ceguera deliberada de Occidente con respecto a la historia del modernismo no es sorprendente, considerando los mecanismos de exclusión construidos en la propia definición de los discursos dominantes del modernismo. Cf. Salah M. Hassan, «Introduction: Unpacking Europe».

y en París, Londres, Roma y otras capitales europeas. Su producción intelectual resulta esencial para cualquier reconsideración de qué es lo que constituye a la modernidad global en la medida en que coincide con la de sus contrapartes europeas contemporáneas; su producción intelectual y cultural de ningún modo puede ser analizada como simples afirmaciones reactivas de una subjetividad nativa o colonizada separada.⁴ Esta condición de las problemáticas históricas arroja las siguientes preguntas: ¿qué entendemos por modernismo africano, y qué es «africano» en la modernidad y el modernismo africanos? Además, ¿cómo opera la modernidad africana en contextos globales, y cómo podría ser definida y teorizada?

¿QUÉ ES ÁFRICA?

Por elusivo que pueda ser, África es una construcción intelectual compleja cuyos significados difieren en función de la audiencia. La «idea de África», como ha sostenido V. Y. Mudimbe, es en parte una invención y en parte la afirmación de determinados rasgos naturales, características naturales y valores que contribuyen para que África sea un continente y para que sus civilizaciones se constituyan por un conjunto de diferencias con respecto, por ejemplo, a aquellas designadas por Asia y Europa.⁵ Pero África también es una entidad histórica diversa y altamente compleja. A causa de los últimos cuatro siglos y debido a experiencias como la esclavitud y el colonialismo, así como el desplazamiento y la diáspora masivos de pueblos y culturas de

⁴ Edward W. Said, *Culture and Imperialism*, p. 242.

⁵ Cf. V. Y. Mudimbe, *The Idea of Africa*.

África que de ello resultaron, ya no es posible hablar de África como una mera entidad geográfica o una localidad delimitada. En este contexto, «África» y el modernismo africano son los productos de esta entidad y presencia global históricamente complejas. Lo «africano» en cuanto concepto puede indicar comunalidad, en el sentido de una experiencia histórica compartida, pero de ningún modo es un producto de similitudes culturales. Tal concepción es crucial para una aproximación más profunda y sutil con respecto al análisis y la investigación de las prácticas modernistas africanas y el lugar que ocupa África en el seno del discurso de la modernidad.

Por consiguiente, al trazar la idea de África se tienen que considerar múltiples trayectorias que produjeron y contribuyeron a la invención de África en cuanto construcción intelectual plagada de barreras artificiales y tergiversaciones paradójicas. En primer lugar, hay que tener en cuenta los *elementos primitivistas coloniales* y las *trayectorias orientalistas* que han contribuido a la producción de una jerarquía racializada de los pueblos africanos y sus culturas, arraigados en un pensamiento darwinista y evolucionista predominante en la academia europea a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Tales trayectorias provocaron un esquema conformado por dicotomías y jerarquías que todavía hoy influye en los saberes sobre África y los estudios africanos. En segundo lugar, hay que comprender las *trayectorias continentales*, que en ocasiones estuvieron extensamente modeladas por la experiencia colonial, alternadamente crearon divisiones internalizadas paralelas así como momentos de solidaridad, e incluso vínculos y superposiciones internacionalistas. La solidaridad entre africanos del norte y africanos a los que se llama subsaharianos en el contexto de los movimientos de independencia y de liberación, ejemplificados por la sólida alianza política entre Gamal

Abdel Nasser de Egipto y Kwame Nkrumah de Ghana en la década de 1960, fue uno de dichos momentos de superposición. En tercer lugar, debe advertirse la importancia de las *trayectorias diaspóricas*, que incluyen un rango diverso de movimientos intelectuales y políticos, desde el panafricanismo hasta el afrocentrismo, y los cuales producen a menudo posiciones contradictorias y paradójicas. El panafricanismo, en gran medida un movimiento político, ha producido una visión de África que a menudo es global y trascendental en su panorama general y casi siempre se preocupa de la entidad geográfica conocida como África subsahariana.⁶ Ha producido un discurso más inclusivo del pasado africano (por ejemplo, el rescate del Egipto antiguo como parte de una África más amplia), pero se ha preocupado poco por cuestiones o sutilezas contemporáneas. No obstante, el panafricanismo y el afrocentrismo contribuyen a analizar la idea de África y sus manifestaciones históricas y contemporáneas.

¿QUÉ ES EL MODERNISMO AFRICANO?

De antemano, es preciso enfatizar dos puntos en relación a la modernidad y el modernismo: la pluralidad de la modernidad, incluso en su contexto europeo, y la comprensión de que existen otros modernismos más allá del contexto europeo. Incluso en el centro de la historia del arte desde el periodo que se conoce como moderno en

⁶ Como una nota de advertencia, la escuela afrocéntrica es diversa en su producción y se preocupa sobre todo de revisar y criticar las narrativas hegemónicas coloniales y occidentales de la historia y las culturas africanas. Sin embargo, en la mayoría de los casos, en vez de dirigirse a las problemáticas políticas o culturales actuales, el movimiento afrocéntrico termina reivindicando y glorificando la África antigua, más específicamente las civilizaciones del valle del Nilo.

Europa, existen desacuerdos a propósito de sus límites, su validez y sus significados. Como Paul Wood afirma en *The Challenge of the Avant-Garde*, difícilmente podemos definir el modernismo. Lo que podemos hacer, sugiere, es «mirar varias maneras en que el concepto ha sido usado y tratar de extraer algunas preocupaciones centrales de los modernistas».⁷ En Europa, el modernismo señaló una actitud particular hacia el presente y un abandono consciente del pasado. La *modernidad*, tal y como es definida por varios estudiosos hoy en día, compromete esos cambios sociales implicados en el hecho de volverse modernos —urbanización, industrialización, trabajo asalariado, sistemas de fábricas, etc.—, mientras que el *modernismo* designa las prácticas artísticas asociadas con la modernidad. Un punto que hay que recordar es que la práctica artística moderna, ya sea en contextos europeos o de otras partes, también marca un sentido de diferencia continua, un proceso autoconsciente de reestructuración del yo y la proyección de actitudes particulares sobre el pasado y el presente. Esto torna complicado asegurar una definición estable de la modernidad, siendo por naturaleza fluida y sometida constantemente a renovaciones. Por consiguiente, la reivindicación de la modernidad, como sugirió Rasheed Araeen, se entiende mejor cuando es abierta y no necesariamente limitada a una construcción o monopolio europeos universalizados.⁸

Aunque la «modernidad temprana» ha sido localizada tan atrás como el siglo XVI, para los propósitos de las artes visuales la modernidad ha sido entendida como una fuerza social mayor y transformativa que

⁷ Cf. Paul Wood, introducción a *The Challenge of the Avant-Garde*, pp. 7-33.

⁸ Cf. Rasheed Araeen, «Our Bauhaus Others' Mudhouse».

comienza en el siglo XIX. Las ideas de Charles Baudelaire de la belleza vagabunda y el *shock*, así como de las experiencias fugaces y efímeras de la vida urbana, se han vuelto ampliamente influyentes, especialmente a través de su interpretación por Walter Benjamin. Karl Marx enfatizó la centralidad del intercambio capitalista y la mercantilización de cada vez más dominios de la vida como un elemento clave de la modernidad. Max Weber sugirió que la vida social bajo la modernidad se caracteriza por la burocratización, la racionalización, el desencantamiento del mundo y la secularización.⁹

Por su parte, el *modernismo* se refiere específicamente a las prácticas estéticas, artísticas y representacionales asociadas con la modernidad. Sin embargo, existe un sentido más estrecho y privilegiado del modernismo, el cual se utiliza con una mayor frecuencia y se refiere al gran periodo de la transformación artística europea y estadounidense aproximadamente entre las décadas de 1880 y 1940. Durante este periodo, algunos movimientos artísticos específicos que se sucedieron rápidamente unos tras otros, estuvieron caracterizados por una autorreflexividad cada vez mayor con respecto al medio (por ejemplo, la acción de pintar debería hacerse en una superficie plana en vez de una ventana representacional que da al mundo externo) y una autonomía creciente de otros medios (por ejemplo, la fotografía no tendría que emular a la pintura, sino que necesita encontrar sus propias posibilidades estéticas, etc.).¹⁰ Pero no todo el arte producido bajo la modernidad es modernista; *modernista* se reserva a veces al arte más avanzado o vanguardístico de su tiempo. Por ejemplo, la

⁹ T. J. Clark reafirma esta comprensión de la modernidad en *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*, p. 7.

¹⁰ Cf. Nigel Wheale, «Postmodernism: A New Representation?».

pintura realista es vista como atrasada (y por tanto no modernista) en comparación con el posimpresionismo a lo largo de los últimos años del siglo XIX en Europa.¹¹ *Vanguardia*, un concepto esencial de la práctica modernista, proviene de un término militar referido a las tropas de la línea de frente en un campo de batalla. Aplicado en el arte, el término continúa designando las formas de práctica artística más aventuradas y experimentales durante los siglos XIX y XX. La vanguardia parecería confluir así con el modernismo, pero tiene también el sentido de un arte que procura una referencia a las preocupaciones sociales antes que con la voluntad de conservarse autónomo. Su uso (como en ocasiones las neovanguardias) continúa también en los movimientos que vinieron después de la Segunda Guerra Mundial, como el posconceptualismo durante la década de 1960.¹² Inevitablemente, la caracterización de las vanguardias excluye a la mayoría de las obras producidas durante cualquier periodo específico.¹³

Los mecanismos excluyentes construidos dentro de las definiciones de estos términos han atraído la atención de varios críticos importantes, tanto desde perspectivas en el seno de Europa como desde perspectivas no occidentales. La ausencia de una correspondencia estricta entre la modernidad social y el modernismo artístico, y la cualidad alienada del último, proporcionan este espacio para la crítica. El despliegue de la palabra *modernismo* puede ser visto como una operación ideológica que cancela otras comprensiones de la vida moderna, a través de formas realistas y discursivas, por ejemplo, las

¹¹ Cf. Briony Fer, «Introduction».

¹² Para un ejemplo de este uso, cf. Benjamin H. D. Buchloh, *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*.

¹³ P. Wood, *op. cit.*, pp. 7-14.

cuales fueron excluidas por un énfasis en las vanguardias modernistas experimentales y alienadas.¹⁴

La teoría poscolonial también ofrece diversas críticas poderosas de estos términos, sobre todo aquel de *modernidad*, al mostrar cómo los propios términos del debate son necesariamente eurocéntricos. Mientras que las modernidades se conciben mejor como irreductiblemente plurales y completamente mundiales, las teorizaciones estándar de la modernidad y el modernismo, al enfatizar las transformaciones sociales y los experimentos artísticos occidentales, designan desarrollos sociales y expresiones artísticas de otras regiones como necesariamente atrasados y secundarios con respecto lo moderno occidental. Gwendolyn Wright ha afirmado que la hegemonía occidental y la fuerza ideológica del imperialismo han oscurecido el hecho de que

...el modernismo «occidental» comenzó a existir en un mundo enmarcado por el colonialismo, donde las visiones por el mejoramiento y la innovación se superponían con —y a veces provocaban— una destrucción brutal. En el mundo colonial y en otras partes, el modernismo fue, y sigue siendo, al mismo tiempo una ambición universal, una operación transnacional y una mirada de variaciones locales. Análogamente, la resistencia a estas fuerzas ha sido por mucho tiempo una parte integrante de la vida moderna, ya sea en la forma de nostalgia por el pasado o, como nos dimos cuenta de una manera tan brutal el 11 de septiembre de 2011, aquella de una oposición violenta.¹⁵

¹⁴ Cf. Raymond Williams, «When Was Modernism?».

¹⁵ Gwendolyn Wright, «Building Global Modernisms», p. 125.

Del mismo modo, la hegemonía occidental nos ha hecho olvidar que el modernismo occidental y la evolución de su historia, desde el Renacimiento hasta el presente, se erigen sobre los hombros de otras culturas y civilizaciones. Entre otros estudiosos, Edward Said observa que el propio modernismo europeo cuenta con «varios progenitores»:

La mayoría de las historias del modernismo estético europeo dejan fuera las infusiones masivas de las culturas no europeas en el núcleo metropolitano en el curso de los primeros años de este siglo [XX], a pesar de la importancia claramente importante que tuvieron en artistas modernistas como Picasso, Stravinski y Matisse, y en el propio tejido de una sociedad que creía ampliamente ser ella misma homogéneamente blanca y occidental.¹⁶

Said también señala que ha tomado mucho tiempo y un ajuste considerable de perspectiva y comprensión «tener en cuenta la contribución al modernismo de la cultura de la resistencia y de la descolonización, y de la literatura de oposición al imperialismo».¹⁷

Lo que Michel Foucault llama en otro contexto «saberes sujetos» ha estallado en la forma de literatura y estudios de intelectuales poscoloniales que desafían los cánones de los dominios controlados por una tradición «occidental judeocristiana».¹⁸ A este respecto, un análisis de

¹⁶ E. W. Said, *op. cit.*, p. 242.

¹⁷ *Ibid.*, p. 243.

¹⁸ De acuerdo con Michel Foucault, «Con la expresión de “saberes sujetos” me refiero, igualmente, a toda una serie de saberes que estaban descalificados como saberes no conceptuales, como saberes insuficientemente elaborados: saberes ingenuos, saberes jerárquicamente inferiores, saberes por debajo del nivel del conocimiento o de la científicidad exigidos», Michel Foucault, «*Society Must Be Defended*»: *Lectures at the Collège de France, 1975–1976*, p. 7.

cualquier metrópoli central como París o Londres proporciona ejemplos numerosos de cómo los escritores, los poetas y los artistas inmigrantes africanos y caribeños han reivindicado el espacio de las metrópolis y vuelto a trabajar ideas del exilio, la nación y la ciudadanía de maneras que desafían cualquier lectura fácil de la «Otredad». Ejemplos clave, por supuesto, incluyen la revista *Présence africaine* y los Congresos Panafricanos de París (1954) y de Roma (1956). Leslie Adelson, en su trabajo sobre la literatura turco-alemana, proporciona un análisis perspicaz de la producción literaria de inmigrantes en el contexto de la cultura alemana contemporánea. En lugar de localizar su producción en un espacio de la «entre-idad», como ha sido la norma en los círculos alemanes de la crítica literaria, Adelson defiende una nueva comprensión de la cultura alemana germana y el trabajo cultural, así como repensar seriamente su configuración espacial.¹⁹

Por otra parte, el problema de escribir una historia de la modernidad se ve agravado por el sentido en que los no occidentales proporcionan un trasfondo atemporal y ahistórico con el cual lidia la modernidad temporal. De acuerdo con Dipesh Chakrabarty, la práctica disciplinaria de escribir historia produce involuntariamente una historia universal singular, una historia formateada de acuerdo con el modelo proporcionado por la historia de Occidente:

En la medida en que el discurso académico de la historia —es decir, «historia» como discurso producido en el sitio institucional de la universidad— manifieste su preocupación, «Europa» seguirá siendo el sujeto soberano y teórico de todas las historias, incluyendo aquellas

¹⁹ Cf. Leslie A. Adelson, «Against Between: A Manifesto».

que llamamos «india», «china», «keniata», etc. Existe una forma peculiar en que todas estas historias tienden a volverse variantes de una narrativa maestra que puede ser llamada «la historia de Europa».²⁰

En este sentido, las ideas estándar de la modernidad privilegian tanto la modernidad como Occidente, pero al mismo tiempo se posicionan del mismo modo como universales. Como resultado, sostiene Timothy Mitchell, «el no-Occidente tiene que desempeñar el papel del afuera, de la otredad que crea el límite del espacio de la modernidad».²¹ Sin embargo, la afirmación de que modernidades paralelas o separadas se promulgaron en otros sitios —por ejemplo, una modernidad africana separada— no mitiga el problema. Esto es así porque la enfatización de la *espacialidad* del espacio geográfico particular conduce a una suspensión de su carácter temporal. Como Naoki Sakai lo dice atinadamente, la caracterización de una modernidad geográficamente particularizada vaciará a ésta necesariamente de su *temporalidad*, volviéndola efectivamente no-moderna.²² Si es así, ¿cómo es que son posibles los fenómenos de las modernidades no occidentales?

Muchos académicos han sugerido que la modernidad se reinscribe fuera de la metrópoli a través de una traducción, la cual incorpora performativamente una *différance*.²³ La modernidad es vista aquí como una secuencia repetitiva y transformativa de acontecimientos, la cual se hace eco alrededor del mundo. Por ejemplo, Mitchell sostiene que

²⁰ Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, p. 27.

²¹ Timothy Mitchell, «The Stage of Modernity», pp. 15-16.

²² Cf. Naoki Sakai, «Dislocation of the West and the Status of the Humanities».

²³ Véase por ejemplo Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*; T. Mitchell, *op. cit.*; y Gyan Prakash, *Another Reason: Science and the Imagination of Modern India*.

asistimos a lo moderno no simplemente como una serie de acontecimientos singulares, sino a su *puesta en escena* por repetición:

La modernidad, como el capitalismo, se define por su pretensión de universalidad, de unicidad [...]. Sin embargo, esto sigue siendo siempre una unidad imposible, un universal incompleto. Cada puesta en escena de lo moderno debe ser dispuesta para producir la historia unificada y global de la modernidad, pero cada una requiere esas formas de diferencia que introducen la posibilidad de una discrepancia [...]. Así, la modernidad se ha vuelto el nombre inadecuado, aunque inevitable, para todas esas historias discrepantes.²⁴

Según esta opinión, la modernidad del margen, a través de repeticiones producidas por actos sucesivos de traducción, intenta estabilizar la idea de lo moderno, aunque simultáneamente la socava al demostrar constantemente su contingencia necesaria.

Stuart Hall proporciona una opinión contrastante y posiblemente más esperanzadora. Hall nos pide que abandonemos completamente el modelo binario de centro-periferia. A pesar de las desigualdades profundas y la absoluta primacía hegemónica y centralizada de la modernidad occidental y el capitalismo, la práctica artística no está siendo homogeneizada. Como él señala:

El mundo se está moviendo hacia fuera y ya no puede ser estructurado en los términos de la relación centro/periferia. Tiene que ser definido en los términos de un conjunto de centros interesantes, los cuales

²⁴ T. Mitchell, *op. cit.*, p. 24.

resultan tanto diferentes como relacionados entre sí. Si se piensa en los lugares en que los movimientos importantes están siendo hechos, a veces ocurren en el centro, pero los artistas más sorprendentes son aquellos que viven simultáneamente en el centro y en la periferia. Nos adentramos en un centenar de ideas diferentes de «lo moderno», no una sola, y por consiguiente de mil artistas modernos practicantes.²⁵

HACIA UNA DEFINICIÓN CRÍTICA DEL MODERNISMO AFRICANO

Las intervenciones de Said, Chakrabarty, Mitchell, Sakai y Hall, entre otros, son de ayuda por sus esfuerzos para definir y teorizar la modernidad africana y para reposicionar el modernismo africano cara al discurso del modernismo mundial. Sin embargo, tales intervenciones proporcionan también un primer vistazo de las dificultades de teorizar la modernidad y el modernismo fuera de Occidente, considerando la larga historia de exclusión y la fortaleza atrincherada del eurocentrismo en este discurso. A estas alturas, sería útil articular un conjunto de características asociadas con el origen y el desarrollo del modernismo africano, el cual puede ayudarnos en el intento de definirlo como un movimiento y una construcción intelectual.

A través de estándares europeos, el período que designamos como moderno en África es ciertamente corto, y el modernismo en términos africanos es ciertamente mucho más reciente; como se sobreentiende en el título de la exhibición de Okwui Enwezor y el libro *The Short Century*, y como lo indica el período en el que Enwezor se centra en

²⁵ Cf. Stuart Hall, «Museums of Modern Art and the End of History».

la exhibición: de 1945 a 1994.²⁶ Sin embargo, el modernismo también es inconsistente en cuanto fenómeno en el seno del continente africano. En lugares como Egipto y otras partes de África del Norte, es posible trazar instancias del modernismo en muchos aspectos del arte y la sociedad tan lejos como el comienzo del siglo XX. En ese tiempo, una nueva generación de artistas egipcios, arrebatados por el fervor de los movimientos nacionalistas y anticoloniales conducidos por líderes nacionalistas como Saad Zaghloul, se volvieron a las artes y la arquitectura egipcias antiguas en su búsqueda por un nuevo vocabulario visual para expresar su urgencia de una visión modernista y secular para llevar a primer plano la nación como proyecto moderno. Esto condujo al auge de un estilo neofaraónico en la pintura y la escultura, el cual combinó referencias al arte egipcio antiguo y culturas populares y campesinas contemporáneas. A esto se unió el auge de una fuerte tradición de educación en arte, que comenzó a finales del siglo XIX e influyó ampliamente a generaciones de artistas egipcios y árabes. En Egipto, las pinturas modernistas de Mahmud Said y la escultura monumental de Mahmud Mujtar —además de movimientos importantes como los surrealistas egipcios, que conformaban una extensión de los surrealistas de París, y otros que experimentaron con los movimientos europeos como la abstracción, el dadaísmo y el cubismo— indican un comienzo temprano y una colaboración seria con los postulados del modernismo a medida que eran formulados en su terreno europeo, sin desfase temporal.²⁷

²⁶ Cf. Okwui Enwezor, *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994*.

²⁷ Cf. Liliane Karnouk, *Modern Egyptian Art, 1910-2003*. Para más información sobre la primera generación y los movimientos artísticos modernos como el neofaraonismo, cf.



© Ernest Mancoba, *African Madonna*
(también conocida como *Bantu Madonna*), 1929.

El modernismo africano también está marcado por ciertas experiencias que se consideran integrales de la experiencia africana durante los últimos cuatro siglos, como el esclavismo, el colonialismo y la ruptura violenta que este último creó con la tradición. En ese sentido, la reivindicación consciente de la modernidad implica un sentido de

«Egyptian Awakening», en *Modern Egyptian Art*, pp. 10-31. Para información adicional sobre el arte egipcio moderno, cf. Jessica Winegar, *Creative Reckonings: The Politics of Art and Culture in Contemporary Egypt*. Para una línea del tiempo útil del arte moderno egipcio, cf. Salwa Mikdadi, «Egyptian Modern Art».

resistencia, ya que la modernidad en África surgió de la lucha por la descolonización. Una vez más, como *The Short Century* busca recuperar, las artes visuales y la descolonización en general constituyen una yuxtaposición inteligente y una fase característica del modernismo africano. Esenciales para este momento son el auge de la consciencia nacional y el proyecto de construcción nacional.

Es en este contexto donde uno debería acercarse críticamente a los papeles combinados que desempeñaron el patrocinio y la intervención europea y occidental, los expatriados europeos, los administradores coloniales, los educadores liberales coloniales y los misioneros con razones y motivaciones que contribuyeron al auge del movimiento de arte moderno africano.²⁸ A pesar de los objetivos utilitarios y el *ethos* ampliamente vocacional del sistema educacional colonial en muchos antiguos países africanos, diferentes escuelas formales de arte y academias de arte también fueron establecidas, retomando a menudo el modelo educacional de arte occidental, en la década de 1940 o poco antes. Una vez más, el auge de la educación en arte también es desigual históricamente, sobre todo en el caso de Egipto y África del Norte, debido a su proximidad con Europa o en una sociedad de colonos europeos como Sudáfrica.

El factor más importante en el auge del modernismo africano ha sido el resurgimiento cultural nacionalista que se extendió por varios países africanos recientemente independientes y donde el patrocinio gubernamental y el interés en las artes se volvieron una parte integrante de la descolonización, del proyecto de construcción de la nación y del

²⁸ Cf. Salah M. Hassan, «The Modernist Experience in African Art: Visual Expression of the Self and Cross-Cultural Aesthetics».

rediseño de lo propio en términos modernos. Como lo han documentado claramente muchas exhibiciones y sus catálogos complementarios, como *Seven Stories about Modern Art in Africa* y *The Short Century*, el resultado ha sido la creación de nuevos movimientos en todas las facetas de las artes y en la vida social, en el intento de construir nuevos tópicos para la autorrepresentación.²⁹ En ese sentido, podría decirse que el modernismo africano es abiertamente nacionalista. Sin embargo, si se considera la naturaleza de las ideologías, los programas y las estrategias en política adoptadas por los líderes y los movimientos de independencia y de liberación en África, principalmente a la izquierda y de tradición socialista, fue igualmente internacionalista en su orientación.

Además, hay que enfatizar que la experiencia modernista africana es por definición transnacional y un producto de una experiencia global. Las concepciones de Paul Gilroy del «Atlántico negro» como transnacional y una contracorriente a la modernidad occidental tal vez sea de mayor ayuda para comprender la naturaleza mundial de la producción intelectual y su centralidad para volver a pensar no sólo la idea de África, sino incluso la idea de la modernidad. Sus evocaciones del motivo del «barco de vela» y de la naturaleza triangular del Atlántico negro permiten una aproximación más matizada a la idea de África.³⁰ La negritud y el panafricanismo, como conjunto y por sus

²⁹ Cf. Clémentine Deliss (ed.), *Seven Stories about Modern Art in Africa*; y O. Enwezor, *op. cit.*

³⁰ Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, p. 4. Para Gilroy, la imagen del barco de vela recuerda la experiencia de la esclavitud, la travesía del Atlántico y el movimiento circular de las ideas (entre África y su diáspora en Europa y las Américas), que captura la modernidad negra como una experiencia transnacional en esencia y diaspórica en su configuración espacial. Como Gilroy afirma, «Yo me he enfocado en la imagen de las embarcaciones en movimiento entre Europa, América, África y el Caribe como un símbolo articulador crucial de esta empresa y como mi punto de partida. La imagen del barco —un sistema microcultural, micropolítico viviente y en movimiento— es especialmente impor-

contribuciones individuales específicas, son cruciales para el desarrollo del modernismo africano y la ideología del «retorno» y para esos papeles de los movimientos a la hora de formar la producción intelectual y artística de artistas de descendencia africana en África y su diáspora.

Así pues, el entrelazamiento de la experiencia africana con el mundo occidental y árabe —y con la esfera pública negra internacional y la experiencia existencial negra de la modernidad— es crucial para nuestra comprensión del modernismo en el terreno artístico y cultural.³¹ Como Robin D. G. Kelley lo dice de modo conciso: «La formación de la diáspora africana fue tanto el producto de “Occidente” como lo fue de los desarrollos internos de África y las Américas. Al mismo tiempo, el capitalismo, el imperialismo y el colonialismo raciales —las fuerzas fundamentales responsables de crear la diáspora africana moderna— no podían formar la(s) cultura(s) de África sin alterar la cultura de Occidente».³² De modo simultáneo, exploraciones interesantes de nuevas fronteras de la diáspora africana han sido emprendidas por una nueva generación de académicos, lo cual ha resultado en una concepción mundial mucho más profunda

tante por motivos históricos y teóricos. [...] Los barcos dirigen inmediatamente nuestra atención al proceso intermedio de la travesía, a los varios proyectos de regreso redentor a la patria africana, a la circulación de ideas y de activistas, así como al movimiento de artefactos culturales y políticos clave: panfletos, libros, discos y coros», *ibid.*, p. 4. Las ideas que Brent Hayes Edwards ofrece en «The Uses of Diaspora» y otros de sus escritos son de ayuda para trazar la genealogía de las ideas, los conceptos y los movimientos como la negritud y el panafricanismo, en los cuales los intelectuales africanos de la diáspora, como Frantz Fanon, George Padmore, C. L. R. James, Aimé Césaire y Léopold Sédar Senghor, jugaban papeles cruciales. Cf. Brent Hayes Edwards, «The Uses of Diaspora»; y B. H. Edwards, *The Practice of Diaspora: Literature, Translation, and the Rise of Black Internationalism*.

³¹ Aquí me refiero a la idea de «negritud» en el sentido elaborado por Frantz Fanon, «The Fact of Blackness», en *Black Skin, White Masks*, pp. 109-110. Véase también la idea de la «doble consciencia» de Du Bois, en W. E. B. Du Bois, *The Souls of Black Folk*, sobre todo el capítulo 1.

³² Cf. Robin D. G. Kelley, «How the West Was One: On the Uses and Limitations of Diaspora».

de la diáspora africana y sus implicaciones para la historia y la cultura mundiales. Estas nuevas fronteras incluyen aspectos menos explorados de la diáspora africana en el caribe hispanoparlante, como Cuba y Puerto Rico, en América Latina (incluyendo México y Brasil), además de la experiencia inglesa negra, e incluyen migraciones africanas recientes y la nueva diáspora en Europa. Introduciendo la influencia de estas nuevas exploraciones y perspectivas importantes en nuestros análisis de las nuevas migraciones africanas, resulta crítica para examinar las capas significativas de los procesos socioculturales y políticos a través de los cuales estas nuevas comunidades diaspóricas, hasta ahora ignoradas, han sido formadas. Los nuevos flujos migratorios africanos han añadido nuevas dimensiones a las primeras diásporas africanas que fueron producidas por el esclavismo, el colonialismo europeo y la emergencia de naciones poscoloniales a mitades del siglo XX, en las cuales los nexos migratorios entre las metrópolis coloniales y las antiguas colonias continuaron después de la descolonización (por ejemplo, ciudadanos senegaleses, argelinos y otros descendientes norafricanos en Francia).

Tal y como está ampliamente documentado en la literatura existente en campos diferentes a las artes visuales, el modernismo africano ha sido forjado en las intersecciones de panafricanismo y panarabismo, en la lucha por la liberación y la descolonización y en la inspiración intelectual que esta lucha ha llegado a simbolizar en las relaciones entre África, Occidente y el mundo. La Guerra de Argelia, el movimiento antiapartheid y la lucha palestina por la autodeterminación —todos cercanamente analizados por la literatura existente y documentados a través de la fotografía y la cinematografía— significan las fases más visibles de estas intersecciones. Estos desarrollos deberían desempeñar un papel en la reconfiguración de nuestra comprensión de África y del

modernismo africano como mucho más complejos, mundial e históricamente, de lo que anteriormente se entendió.

Al trazar algunas características generales del modernismo africano se vuelve necesario mostrar cómo esta experiencia ha sido aprobada en la academia y el arte, y/o representada en la práctica curatorial contemporánea en el terreno visual. Muchas exhibiciones y algunos textos producidos durante el último decenio han capturado aspectos de la complejidad de la modernidad africana a través de enfoques interdisciplinarios. Éstos incluyen, entre muchos otros, exhibiciones como «Seven Stories about Modern Art in Africa», «Short Century», «Authentic/Ex-Centric», «Looking Both Ways: A Fiction of Authenticity» y «Africa Remix».³³ Estas exhibiciones han proporcionado marcos críticos para interrogar aspectos del modernismo y la contemporaneidad en África al implicar diversos medios, incluyendo arte, tejidos, cine y literatura. Al contrario de las primeras exhibiciones o textos del arte moderno africano, estas exhibiciones han atravesado fronteras tradicionales en las artes visuales al incluir culturas altas y populares y los aspectos visuales y discursivos de la práctica de arte, y al confrontar la separación institucional de arte, arquitectura, cine, video y nuevos medios que hemos visto en la academia y en exhibiciones usuales en museos de arte.

Es importante mencionar, sobre todo, que estas exhibiciones han trascendido directa o indirectamente las representaciones estereotípicas

³³ Cf. Clémentine Deliss (ed.), *op. cit.*; Salah Hassan y Olu Oguibe (eds.), *Authentic/Ex-Centric: African Conceptualism in Global Contexts*, publicado paralelamente a la 49ª Bienal de Venecia, 2001; Simon Njami (ed.), *Africa Remix: Contemporary Art of a Continent*; Laurie Farrell (ed.), *Looking Both Ways: Art of the Contemporary African Diaspora*; O. Enwezor, *op. cit.*; Shannon Fitzgerald (ed.), *A Fiction of Authenticity: Contemporary Africa Abroad*.

de África que prevalecen en la disciplina de lo africano y de la historia del arte y la cultura visual de la diáspora africana. Desafiaron las fronteras artificiales entre la región de África del Norte y África subsahariana, las llamadas África árabe y África negra, y se opusieron manifiestamente a esencializar tendencias que todavía prevalecen en el campo del arte africano y su estudio. El estado general de la investigación en el arte africano contemporáneo y moderno ha mejorado sustancialmente en los dos últimos decenios, y ha sido producido un buen número de libros, disertaciones, exhibiciones y catálogos bien documentados. Los artistas contemporáneos africanos en el terreno internacional han comenzado a disfrutar de reconocimiento, aunque sigue siendo limitado y relativamente menor a aquel que se dirige a sus contrapartes occidentales.

Sin embargo, hasta ahora pocas monografías y exhibiciones se han centrado en documentar a los artistas africanos del calibre de Mancoba, el-Salahi, Boghossian, Sokoto, Ben Enwonwu o Uzo Egonu, o han adoptado una mirada crítica detallada en sus carreras y su arte.³⁴ La mayoría de los museos occidentales que se interesan en el arte africano han evitado las exhibiciones retrospectivas dedicadas al trabajo de cualquier pionero en el arte moderno africano. Hasta ahora la preferencia se ha dirigido a exhibiciones temáticas o grupales, en las cuales es imposible prestar atención a la vida y las obras de artistas individuales de una manera crítica equitativa con respecto a sus contrapartes occidentales. Por lo tanto, las historias de las vidas de artistas como éstos se mantienen ampliamente invisibles. Para poner de relieve este punto, regresaré a la vida y la obra de Mancoba, al igual que en

³⁴ Entre los pocos libros sobre modernistas africanos individuales están Elza Miles, *Lifeline out of Africa: The Art of Ernest Mancoba*; Sylvester Okwunodu Ogbechie, *Ben Enwonwu: The Making of an African Modernist*; y Olu Oguiibe, *Uzo Egonu: An African Artist in the West*.

su recorrido artístico encontraremos una incorporación de muchas experiencias complejas que se asocian con el modernismo africano.

Mancoba era ya un escultor establecido cuando se marchó de Sudáfrica. En el momento de su partida a Francia, su *African Madonna* (también conocida como *Bantu Madonna*), que fue tallada en 1929 y que está en el poder de la Johannesburg Art Gallery, parece ser la interpretación sudafricana más temprana de la Virgen Santa que aparentemente no es europea. A diferencia de la mayoría de las esculturas en las iglesias de Sudáfrica para las cuales el roble y la teca importados fueron predilectos, Mancoba talló su figura con palo amarillo real. Elza Miles destaca que «su escultura consiste de piezas eclesíásticas y seculares. En ambos géneros había africanizado las normas imperantes occidentales de la iconografía y la estética».³⁵ Sostiene que Mancoba fue sin duda —al menos hasta que nuevas investigaciones muestren lo contrario— el primer artista urbano nacido en Sudáfrica que rompió con la tiranía de la imitación representativa y los cánones occidentales de la proporción. Su escultura *Faith* (1936) es efectivamente singular en su interpretación de la Virgen María con el niño y se distingue mucho en la manera en que presenta forma y proporción con respecto a otras piezas contemporáneas en el tema. Miles, la autora del único libro completo que existe sobre Mancoba, señala que *Faith* demuestra la habilidad de Mancoba para combinar formas, temas y técnicas afri-

³⁵ Además, como Elza Miles señala, «esta pieza desempeñará después un papel similar al de las piezas africanas clásicas de África central y occidental, a las que Mancoba admiraba en el Museo Británico. De esas piezas observó una vez que fueron talladas para la preservación de la vida grupal. En 1937 la *Madonna* sirvió de manera similar a la gente de la comunidad de Polokwane en Limpopo cuando fue llevada de la humilde capilla donde fue conservada en Grace Dieu a la Catedral de St. Mary en Johannesburgo. Fue mostrada en la catedral para recaudar fondos para los necesitados por la sequía de Limpopo. Una suma de £ 27 y 300 raciones fueron colectadas», Elza Miles, «Ernest Mancoba: An Appreciation», p. 4.

canas clásicas y europeas modernistas, en un estilo sin precedentes en la década de 1930 en Sudáfrica.³⁶ Esto está claramente demostrado en las superficies rugosas de las obras de arte y las tallas cinceladas que forman los contornos de los cuerpos de las figuras representadas. *Faith* también marca un alejamiento de las primeras ideas representacionales de Mancoba arraigadas en la escultura continental africana tradicional y clásica. *Faith* reitera el minimalismo y la simplificación de las formas observados en la obra de los primeros cubistas y otros modernistas europeos vanguardistas de los comienzos del siglo XX, como en el *Baiser* de Constantin Brancusi (1908). Como Miles señala, «fue en *Faith* donde Mancoba reconcilió por primera vez al arte de África y se liberó del estilo cristiano-colonial occidental».³⁷

En Europa, Mancoba se desplazó gradualmente de la escultura a otros medios como la pintura, el dibujo y el grabado. Su primera pintura al óleo conocida, *Composition* (1940) —incluida más recientemente, después de un largo periodo en que permaneció oculta al público, en *Short Century* de Enwezor—, ilustra de modo claro su espíritu aventurero y su habilidad para trascender la estética predominante de la vanguardia sudafricana, que en ese entonces se manifestaba en la obra de artistas y grupos sudafricanos blancos, como el New Group, que dominó la escena artística a finales de la década de 1930.³⁸ *Composition*

³⁶ Para una extensa discusión sobre *Faith*, véase E. Miles, *Lifeline out of Africa: The Art of Ernest Mancoba*, pp. 24-25. *Faith*, según señala Miles, «es una de las muchas obras de Mancoba de las que se desconoce su paradero», *ibid.*, p. 24. El único documento que tenemos de ella es una fotografía que apareció en el *Star* de Johannesburgo el 8 de junio de 1936. Citado en E. Miles, «Ernest Mancoba: An Appreciation», p. 4.

³⁷ E. Miles, *Lifeline out of Africa: The Art of Ernest Mancoba*, p. 24.

³⁸ El New Group fue un colectivo de jóvenes artistas sudafricanos blancos que estudiaban en Europa durante la primera mitad de la década de 1930 y que estaban influenciados por la estética modernista predominante en ese tiempo. Regresaron a Sudáfrica a mitades de la

y otras pinturas que Mancoba hizo en París demuestran su familiaridad y su facilidad con los estilos y la estética modernistas contemporáneos de Europa. Tal facilidad se demuestra también por su membresía en CoBrA; varios de sus dibujos de pluma y tinta se incluyeron en las primeras retrospectivas de CoBrA, incluyendo una que se sostuvo en París en 1982-1983. De forma irónica, diferentes retrospectivas ambulantes mucho más recientes del grupo CoBrA, como aquellas en el Stedelijk Museum Schiedam de Holanda y la Hayward Gallery for the Arts, han ignorado intencionadamente a Mancoba y lo han omitido.³⁹ Esto no tendría que ser una sorpresa, considerando las prácticas de exclusión de los museos establecidos y el mundo occidental del arte. Como Rasheed Araeen señala correctamente, «lo que le pasó a Mancoba no es inusual ni particular. Cada artista africano, asiático o caribeño que desafió la predeterminación colonial de sus subjetividades y lo que esperaban producir como arte se enfrentó al mismo destino».⁴⁰ Además, al leer las propias reflexiones de Mancoba sobre sus relaciones con CoBrA se confirma su conocimiento del resentimiento y las prácticas de exclusión que algunas veces experimentó.⁴¹ Más tarde en su vida, sobre todo después del fin del apartheid, Mancoba comenzó a ganar reconocimiento. En noviembre de 1994, luego de una ausencia

década de 1930 para formar un grupo que se enfrentara al conservadurismo que dominaba la escena artística en ese entonces.

³⁹ Cf. Peter Shield y Graham Birtwistle, *COBRA: Copenhagen, Brussels, Amsterdam*, el catálogo de la primera exhibición amplia de CoBrA en Reino Unido. Tuvo lugar del 3 de mayo al 15 de junio de 2003, y fue organizada por la Hayward Gallery para el Concejo de Artes de Inglaterra, la exhibición itinerante fue curada por Peter Shield y Roger Malbert. Para la exhibición en el Stedelijk Museum Schiedam, Holanda, cf. Ludo van Halem y Marcel Hummelink, *CoBrA: The Colour of Freedom: The Schiedam Collection*.

⁴⁰ Rasheed Araeen, «Modernity, Modernism, and Africa's Place in the History of Art of Our Age», p. 412.

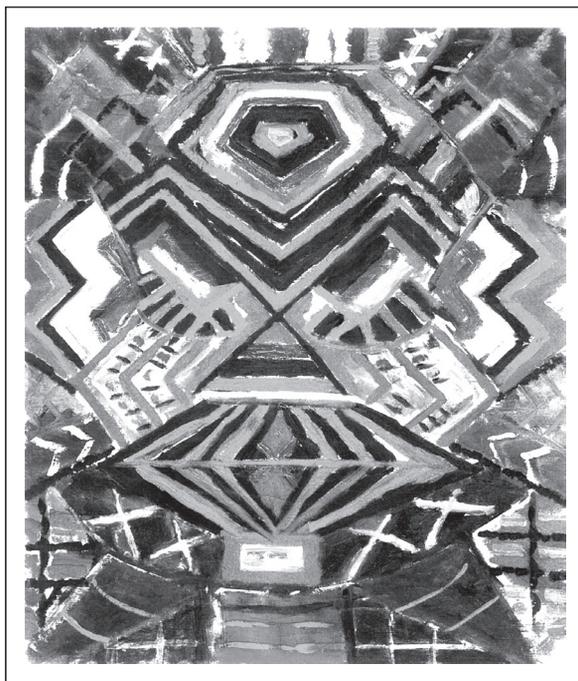
⁴¹ Cf. H. U. Obrist, *op. cit.*

de cincuenta y seis años, Mancoba regresó a Sudáfrica para asistir a la apertura de «Hand in Hand», una retrospectiva tanto de Mancoba como de su esposa, Sonja Ferlov Mancoba, en la Johannesburg Art Gallery y la South African National Gallery en Ciudad del Cabo.⁴²

Así pues, ¿cómo valoramos la contribución de Mancoba? Hoy en día, muchas personas en el campo del arte africano moderno reconocen su importancia como un modernista africano temprano realizado. Sin embargo, como Araeen afirma, la mayoría de los escritos sobre Mancoba no han ido más allá del reconocimiento de su importancia histórica y la injusta exclusión de las narrativas históricas de sus contribuciones a CoBrA. En una famosa carta abierta dirigida a intelectuales africanos, Araeen convocó a un estudio crítico serio de las innovaciones y logros formales de Mancoba al modernismo africano en cuanto movimiento y dentro de la narrativa más amplia del modernismo global. En términos de Araeen, «la historia del arte moderno se construye y legitima sobre la base de innovaciones formales, entre otras cosas, que producen movimientos sucesivos de un periodo a otro, dando lugar a la producción constante de nuevas ideas que resultan fundamentales para la dinámica del sistema».⁴³ Usando la pieza central de Mancoba *Composition*, Araeen nos pide movernos más allá de la simple interpretación de la obra como un indicador de la mezcla de iconografías africanas con técnicas europeas, en dirección a un estudio más crítico de la estructura de la pintura y las maneras en que los elementos se hayan dispuestos en el interior de unos lienzos rectangulares, y si potencian una innovación

⁴² Mancoba posee dos doctorados honoris causa, que se le confirieron por la Universidad del Cabo Occidental por su contribución a la cultura de Sudáfrica y su alma máter, la Universidad de Fort Hare. De 1997 a 1999 recibió una subvención de la Fundación Krasner-Pollock.

⁴³ R. Araeen, *op. cit.*, p. 415.



© Ernest Mancoba, *Composition*, 1940.

nueva y radical en la pintura como un medio modernista en la década de 1940. Tal interpretación en sus ideas sitúa *Composition* no sólo como un encuentro con el modernismo, sino como un encuentro que produce una forma «cuya significación reside» más allá de su «africanidad» y más bien «en su temporalidad y su historicidad».⁴⁴ La obra puede situarse solamente en el París de la década de 1949, la cual le proporcionó a Mancoba un encuentro cargado de experiencia con el tipo de conocimiento que desencadenó su imaginación para que pro-

⁴⁴ *Ibid.*, p. 416.

dujera tal obra, por tanto, situándolo históricamente en términos de importancia y hazaña. En ese sentido, la obra de Mancoba puede ser vista como una precursora del expresionismo abstracto, el cual emergió en la década de 1950 en Estados Unidos, marcando un verdadero hito histórico dentro del modernismo dominante.⁴⁵

Sin embargo, Olu Oguibe afirma que «el logro de Mancoba no fue que él era parte de un movimiento modernista que lo eliminó de la historia (algo que sí ocurrió) sino que ayudó a definir la modernidad africana».⁴⁶ Oguibe ilustra esto mostrando los puntos de inflexión en la obra de Mancoba y trazando lo que él considera que son las sensibilidades que subyacen a esos puntos, es decir, «desde una preocupación por lo meramente litúrgico en el seno de las tradiciones europeas hasta un interés en la mecánica y la sintaxis de la escultura africana y eventualmente una resolución personal de las trayectorias históricas divergentes que constituyen una modernidad colonial y poscolonial, incluyendo la expatriación y la nostalgia».⁴⁷ Esto, continúa, hizo que Mancoba llegara a una fase de resolución análoga a la emergencia del individualismo moderno en la consciencia africana.⁴⁸

Por consiguiente, el logro de Mancoba yace en su rompimiento atrevido de lo esperado y su persistencia en proseguir su camino como

⁴⁵ *Ibid.*, p. 417.

⁴⁶ Olu Oguibe, «The Location of Ernest Mancoba's Modernism», p. 419. Oguibe afirma que «la nueva estrategia, evidente en la obra de Ernest Mancoba desde la mitad de la década de 1930, implica una redefinición del modernismo africano por medio de la elección de arte africano clásico como su modelo. Desplazó la iconografía de la Ilustración europea y eligió la escultura y las formas africanas como la fuente de inspiración, el punto de partida e incluso el marco de referencia», *idem*. Véase también O. Oguibe, *The Culture Game*, p. 58.

⁴⁷ O. Oguibe, «The Location of Ernest Mancoba's Modernism», p. 419. Véase también O. Oguibe, «Appropriation as Nationalism in Modern Africa Art».

⁴⁸ O. Oguibe, «The Location of Ernest Mancoba's Modernism», p. 419.

un artista libre que, como sus contrapartes europeas, deseaba explorar los límites de la experimentación artística a pesar de las coacciones coloniales.⁴⁹ La historia de Mancoba es solamente una faceta de la narrativa compleja del modernismo africano, el cual ahora debemos intentar reconstruir, teorizar y documentar en los estudios históricos del arte como partes integrantes del canon del arte moderno. La urgencia y la importancia de tal tarea se vuelve más evidente cuando nos damos cuenta de que el arte y las contribuciones de la primera generación de los artistas africanos modernos pioneros ha sido documentada pobremente, por decir poco. Al igual que muchas obras maestras del arte africano clásico, la mayoría de las obras producidas por estos artistas pioneros ahora se ha diseminado en colecciones privadas de Europa y de América. Uno teme que el destino de estos artistas modernos se volverá como el de los creadores de aquellas obras maestras clásicas, anónimas, olvidadas y borradas de la historia.

Traducción del inglés:

Alan Cruz

© Salah M. Hassan, «African Modernism: Beyond Alternative Modernities Discourse», en *South Atlantic Quarterly*, 109 (3), 1 de julio de 2010, pp. 451-473.

⁴⁹ Como Miles señala: «Cuando se le ofreció una comisión para tallar “modelos de nativos y ganado” para la exposición del Department of Native Affairs en la Empire Exhibition en 1936 en Sudáfrica, Mancoba declinó la oferta. No podía acatar la necesidad de semejante arte turístico al servicio de los deseos coloniales y su mirada previsible», E. Miles, «Ernest Mancoba: An Appreciation», p. 12.

BIBLIOGRAFÍA

- Leslie A. Adelson, «Against Between: A Manifesto», en Salah M. Hassan e Iftikhar Dadi (eds.), *Unpacking Europe: Towards a Critical Reading*, Róterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 2001, pp. 244-255.
- Rasheed Araeen, «Modernity, Modernism, and Africa's Place in the History of Art of Our Age», en *Third Text*, 19, 4, 2005, pp. 411-417.
- _____, «Our Bauhaus Others' Mudhouse», en *Third Text*, 3, 6, 1989, pp. 3-14.
- Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, Londres, Routledge, 1994.
- Benjamin H. D. Buchloh, *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge, MIT Press, 2000.
- Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton, Princeton University Press, 2000.
- T. J. Clark, *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*, New Heaven, Yale University Press, 1999.
- Clémentine Deliss (ed.), *Seven Stories about Modern Art in Africa*, París, Flammarion, 1995.
- W. E. B. Du Bois, *The Souls of Black Folk*, Nueva York, Penguin Classics, 1996.
- Brent Hayes Edwards, *The Practice of Diaspora: Literature, Translation, and the Rise of Black Internationalism*, Cambridge, Harvard University Press, 2003.
- _____, «The Uses of Diaspora», en *Social Text*, 19, 1, primavera de 2001, pp. 45-73.
- Okwui Enwezor, *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994*, Múnich, Prestel, 2001.
- Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks*, Nueva York, Grove Press, 1967.

- Laurie Farrell (ed.), *Looking Both Ways: Art of the Contemporary African Diaspora*, Nueva York, Museum for African Art, 2003.
- Briony Fer, «Introduction», en Francis Frascina et al. (eds.), *Modernity and Modernism: French Painting in the Nineteenth Century*, New Haven, Yale University Press, 1993, pp. 3-49.
- Shannon Fitzgerald (ed.), *A Fiction of Authenticity: Contemporary Africa Abroad*, St. Louis, Contemporary Art Museum St. Louis, 2003.
- Michel Foucault, «*Society Must Be Defended*»: *Lectures at the Collège de France, 1975–1976*, Nueva York, St. Martin's Press, 2003.
- Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Cambridge, Harvard University Press, 1993.
- Stuart Hall, «Museums of Modern Art and the End of History», en Stuart Hall y Sarat Maharaj (eds.), *Modernity and Difference*, Londres, Institute of International Visual Arts, 2001, pp. 21-22.
- Salah M. Hassan, «Introduction: Unpacking Europe», en Salah M. Hassan e Iftikhar Dadi (eds.), *Unpacking Europe: Towards a Critical Reading*, Róterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 2001, pp. 12-25.
- _____, «The Modernist Experience in African Art: Visual Expression of the Self and Cross-Cultural Aesthetics», en Olu Oguibe y Okwui Enwezor (eds.), *Reading the Contemporary: African Art from Theory to the Marketplace*, Londres/Cambridge, Institute of International Visual Arts/MIT Press, 1999, pp. 214-235.
- Ludo van Halem y Marcel Hummelink, *CoBrA: The Colour of Freedom: The Schiedam Collection*, Róterdam, Nai, 2003.
- Salah Hassan y Olu Oguibe (eds.), *Authentic/Ex-Centric: African Conceptualism in Global Contexts*, La Haya, Prince Claus Library and the Forum for African Arts, 2001.

- Simon Njami (ed.), *Africa Remix: Contemporary Art of a Continent*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Publishers, 2005.
- Liliane Karnouk, *Modern Egyptian Art, 1910-2003*, El Cairo, American University in Cairo Press, 2005.
- Robin D. G. Kelley, «How the West Was One: On the Uses and Limitations of Diaspora», en Jacqueline Bobo *et al.* (eds.), *The Black Studies Reader*, Nueva York, Routledge, 2004, pp. 41-46.
- Salwa Mikdadi, «Egyptian Modern Art», en Heilbrunn Timeline of Art History, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 2000, consultado el 9 de febrero de 2010 en www.metmuseum.org/toah/hd/egma/hd_egma.htm.
- Elza Miles, «Ernest Mancoba: An Appreciation», en *Nka: Journal of Contemporary African Art*, núm. 18, 2003.
- _____, *Lifeline out of Africa: The Art of Ernest Mancoba*, trad. Waveney Davey, Ciudad del Cabo, Human and Rousseau, 1994.
- Timothy Mitchell, «The Stage of Modernity», en *id.* (ed.), *Questions of Modernity*, Mineápolis, University of Minnesota Press, 2000, pp. 1-34.
- V. Y. Mudimbe, *The Idea of Africa*, Bloomington, Indiana University Press, 1994.
- Hans Ulrich Obrist, «Ernest Mancoba: An Interview», en *Nka: Journal of Contemporary African Art*, núm. 18, 2003, pp. 14-21.
- Olu Oguibe, «Appropriation as Nationalism in Modern Africa Art», en *Third Text*, 16, 3, 2002, pp. 243-259.
- _____, *The Culture Game*, Mineápolis, University of Minnesota, 2004.
- _____, «The Location of Ernest Mancoba's Modernism», en *Third Text*, 19, 4, 2005, pp. 419-420.
- _____, *Uzo Egonu: An African Artist in the West*, Londres, Kala Press, 1995.

- Sylvester Okwunodu Ogbecchie, *Ben Enwonwu: The Making of an African Modernist*, Rochester, University of Rochester Press, 2008.
- Gyan Prakash, *Another Reason: Science and the Imagination of Modern India*, Princeton, Princeton University Press, 1999.
- Edward W. Said, *Culture and Imperialism*, Nueva York, Knopf, 1993.
- Naoki Sakai, «Dislocation of the West and the Status of the Humanities», en Salah M. Hassan e Iftikhar Dadi (eds.), *Unpacking Europe: Towards a Critical Reading*, Róterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 2001, pp. 196-217.
- Peter Shield y Graham Birtwistle, *COBRA: Copenhagen, Brussels, Amsterdam*, Londres, Hayward Gallery, 2003.
- Nigel Wheale, «Postmodernism: A New Representation?», en Nigel Wheale (ed.), *The Postmodern Arts: An Introductory Reader*, Londres, Routledge, 1995, pp. 5-32.
- Raymond Williams, «When Was Modernism?», en Francis Frascina y Jonathan Harris (eds.), *Art in Modern Culture: An Anthology of Critical Texts*, Londres, Phaidon, 1992, pp. 23-27.
- Jessica Winegar, *Creative Reckonings: The Politics of Art and Culture in Contemporary Egypt*, Stanford, Stanford University Press, 2006.
- Paul Wood, *The Challenge of the Avant-Garde*, New Heaven, Yale University Press, 1999.
- Gwendolyn Wright, «Building Global Modernisms», en *Grey Room*, núm. 7, primavera de 2002, pp. 124-134.

Error categórico

Una puesta de sol en la ciudad de Johannesburgo es un cuchillo que cae en una tabla de cocina, un latigazo que permite que dos mitades de una vida que ha sido cortada se alejen por fin una de la otra y se tambaleen sobre sus cortezas como un melón partido. Las personas blancas van del coche a la casa y cierran sus puertas, prenden la chimenea y se aíslan de la oscuridad que cae; las personas negras caminan por las calles, de sus trabajos en los suburbios y los centros comerciales, para formarse en alguna fila para abordar un taxi (los blancos llaman a éstos «trampas mortales»; todo el mundo necesita su propio coche), el cual los arrojará a una carretera, de la cual caminarán, ahora que es completamente de noche, hacia sus casas. Esto es así todos los días.

En los días del apartheid, la jornada era mucho más larga, o mucho más corta. Después del anochecer, la ley echaba fuera de las ciudades y los suburbios a las personas de color, y era corriente un trayecto diario de cuatro horas de ida y vuelta. Los autobuses iban llenos a las 3 de la madrugada, arrastrando a cuerpos a la mitad del sueño nocturno

por carreteras en mal estado y asientos duros. Tenemos un registro de estos cuerpos, doblados, con la cabeza echada para atrás, con las bocas abiertas, en las imágenes de la serie *The Transported of Kwandebele* (1989) de David Goldblatt. En su mayoría las personas que viajaban al trabajo de esta manera eran mineros, trabajadores de la construcción y de labores complicadas, limpiadores de bancos y edificios municipales, en resumen, personas a las que no les quedaba nada que estuviera relacionado con el mundo blanco una vez que su trabajo había sido explotado por ese día. Las empleadas domésticas negras padecían la maldición opuesta. Lo normal era que les dieran habitaciones en las propiedades de sus empleadores blancos, de tal manera que pudieran encontrarse disponibles para comenzar temprano con los platos o en caso de que sonara una llamada durante la noche. Sus dormitorios eran celdas frías separadas de la casa, con un baño en el exterior que no contaba con asientos y que apuntaba al tendedero. Colchones que se colocaban en ladrillos a un lado de espejos rotos, todo esto excluido de la casa principal. Sus hijos se encontraban bastante lejos, en los sitios rurales a los que el gobierno del apartheid llamaba *the homelands*, las tierras natales.

En el curso de estos años, David Koloane comenzó a hacer algo imposible: crear oportunidades para que los artistas negros de Sudáfrica existieran en la escena artística. Esto fue una empresa radical, dado que la cultura era vista como una incumbencia exclusiva de los blancos, y los pocos artistas de color que fueron entonces reconocidos lo consiguieron sobre la base de su disfrute por parte del mercado blanco.

Koloane se había educado como un artista en los comienzos de la década de 1970 a través de pasantías con Louis Maqhubela y después con Bill Ainslie. Trabajaba simultáneamente como profesor en una

escuela, llevado por el deseo de pasar arte de contrabando en las experiencias educativas de la juventud negra a la que él enseñó. El sistema de educación del apartheid no incluía ninguna cláusula semejante para el caso de los estudiantes negros, los cuales estaban sometidos, en cambio, a un currículum que los preparaba para las carreras en el ámbito de la servidumbre.

En 1988, Koloane cofundó el Sindicato Federado de los Artistas Negros (FUBA, por sus siglas en inglés), un colectivo que estableció la primera galería de Sudáfrica en la que los artistas negros podían mostrar legalmente sus obras.¹ Ayudó a establecer el taller Thupelo, una red orientada a la residencia profesional que estaba afiliada al Triángulo Internacional de Talleres de Artistas, primero en Sudáfrica y luego en Botsuana, Zimbabue, Mozambique y Namibia. Años después, en 1985, completó un diploma en Estudios en museología en la Universidad de Londres, antes de regresar a Sudáfrica para continuar enseñando, escribiendo y practicando en condición de artista. Sin embargo, la que es probablemente su contribución infraestructural más conocida al sector artístico fue el establecimiento de los Bag Factory Artists Studios. En 1991, junto con Rober Loder y Ricky Burnett, Koloane empezó los Fordsburg Artists Studios, como se llamaban entonces, en un área residencial predominantemente musulmana en el borde

¹ Linda Givon, que fundó la Galería Goodman de Johannesburgo en 1968, era conocida por incluir las obras de artistas negros en el programa de su galería, aunque esto se llevaba a cabo clandestinamente. La ley de reserva de instalaciones separadas de 1953 decretaba que la gente de razas diferentes tenía prohibido usar, trabajar o participar en actividades compartidas en cualquier espacio, público o privado. La ley fue revocada en 1990 (un artículo archivado de la Associated Press de *Los Angeles Times* ofrece un panorama de gran ayuda a propósito de esta ley: http://articles.latimes.com/1990-06-20/news/mn-222_1_separate-amenities-act. Acceso por última vez el 21 de julio de 2018).

oeste de la ciudad de Johannesburgo.² El propósito de la organización era facilitar espacios de trabajo a artistas negros entre sus pares, una oportunidad que estaba ausente antes de su iniciativa. Koloane emplea todavía hoy cada uno de sus días en un estudio pequeño en la Bag Factory, trabajando junto a artistas experimentados y jóvenes.

Koloane nació en 1938 en el municipio de Alexandra, una extensa área semiurbana que se reservaba a los trabajadores negros en activo en Johannesburgo. Existían muchos de estos lugares alrededor de las ciudades, reservados para grupos raciales diferentes, y el nivel de abandono que se les daba estaba normalmente correlacionado con el tono de la piel de sus habitantes. El apartheid se implantó sobre la base de un sistema extraño de clasificación, en el cual, por ejemplo, los sudafricanos indios corrían mejor suerte que los sudafricanos «mestizos» o negros. Las barriadas o *townships* consistían —y muchas todavía se organizan así— de secciones de casas pequeñas rodeadas por miles de chozas, construcciones informales hechas de trozos de madera o de metal. Estos conjuntos contaban pocas veces con servicios de agua o de sanidad, y de hecho estaban equipados bajo el apartheid con electricidad en los casos en que la vigilancia de la policía requería del alumbrado público. Muchas de estas condiciones prevalecen actualmente en estas áreas.

La historia de la representación artística de la vida negra en el apartheid de Sudáfrica se modela por los prejuicios de los autores blancos, por lo cual se dificulta saber si las escenas de los *townships* retratados se volvieron tan populares a causa de la visibilidad selectiva del trabajo de artistas negros o a causa de la influencia orgánica de estos artistas.

² Estos sucesos fueron contados por Koloane en una entrevista con el autor el 15 de mayo de 2018.

Aunque antecede a la proliferación de los *townships*, Gerard Sekoto retrató los lugares en los que vivió y circuló —primero Sophiatown, un enclave mixto en términos raciales, al oriente de Johannesburgo— y después diferentes asentamientos informales que sin duda podrían haber formado parte de un *township* (un ejemplo de esto se encuentra en *Street Scene*, 1941/1942). Dos décadas después de Sekoto, Ephraim Ngatate consiguió cierta importancia como pintor de escenas de *townships*, y su aprendiz, Dumile Feni, tenía la fama de ser considerado «el Goya de los *townships*». ³ Esto fue así a pesar de la aparición mínima de escenas de *townships* en las obras de Feni. Del mismo modo en que «jazz» se había vuelto una categoría comodín para designar a la música hecha por compositores negros en Estados Unidos, el «*township art*» en la jerga de Sudáfrica eran obras hechas por artistas negros, incluso si tuvieran poco que ver con los *townships* reales.

Esta tradición es lo que contextualiza el entorno de los *townships* que aparecen en muchas de las pinturas y los dibujos de Koloane, en particular en sus escenas nocturnas de la década de 1990 y principios de la de 2000. El *township* de Koloane se caracteriza por la oscuridad, por su rechazo a ofrecer al espectador un destello en un lugar y una atmósfera que diferentes artistas anteriores habían tratado como un motivo no-estético. Su obra implica estructuras puramente construidas, en vez de su trazado a partir de una perspectiva. Sus edificaciones se apilan verticalmente, como si la dimensión profunda de las escenas que pinta se inclinara en una pendiente pronunciada (en particular en sus paisajes urbanos producidos en los años recientes, por ejemplo la pintura de 2016 *Montrel in the City*). Al mismo tiempo, a menudo

³ Dolby Joe, «Dumile Feni», p. 174.

entierra estructuras debajo de capas de líneas estiradas unas sobre otras para crear una superficie impenetrable y opaca, como una niebla espesa o la oscuridad absoluta de una noche sin luna en un *township*. En la serie *Mgodoyi* (aproximadamente de 1993-1994) el *township* se desvanece en la noche densa y sin luz, mientras unas manadas de perros abandonados tienen el control de las calles. Luchan y juegan, y buscan restos de comida, custodiando un territorio que ilegítimamente ocupan. Están olvidados, abandonados en la necesidad de arreglárselas y gobernarse a sí mismos. Su supervivencia no tiene rumbo.

Mark Attwood, el director de la imprenta que produjo la serie *Mgodoyi* con Koloane en The Artists' Press, explica, parafraseando a Koloane, que los perros de estas obras pueden ser analizados metafóricamente, como una perspectiva dirigida a la desigualdad en curso que cartografía la raza en la geografía. Attwood escribe: «Perros sarnosos y salvajes hurgando en las calles de los *townships* de negros, mientras que perros consentidos y con sobrepeso ladran y amenazan a uno de ellos detrás de las vallas de un suburbio de blancos».⁴ En otras palabras la experiencia de la «canidad» que es sentida por estas categorías diferentes de perros refleja la distribución de privilegios de acuerdo con la raza y, por extensión, la locación.

La tendencia en los círculos críticos y comerciales ha sido interpretar la obra de Ernest Koloane a través de los lentes de la metáfora —con los cuales la obra sería pedagógica— y del expresionismo histórico (occidental). Este último es el eje ofrecido para contextualizar la rudeza característica de Koloane: líneas garabateadas, como si la representación gestual fuera siempre la exteriorización física de un

⁴ Mark Attwod, «David Koloane».

estado interior. Koloane es, luego de todo este tiempo, un pedagogo, pero se comercializa un poco para sugerir que no es un moralista ni un expresionista sincero. Por un lado, los perros, cuando son interpretados metafóricamente, atraen nuestra compasión, pero, por el otro, son maliciosos, están autoorganizados o son ingobernables. Representan sólo hasta cierto punto elementos comunes, con nosotros y con los demás, y sería descuidado por nuestra parte pensar que entendemos sus motivos, vidas emocionales o formas de inteligencia.

Para decirlo con precisión, Koloane no sugiere que los perros sean metáforas de la *gente* negra, y yo tampoco lo hago. Los perros están ahí precisamente para advertirnos de las dificultades de aplicar el conocimiento a través de situaciones que no pueden compararse. A este respecto, cuando se mira en la maleza de las líneas negras de las obras de *Mgodoyi* y se observa angustia y frustración con el legado del apartheid, lo que se comete es una especie de error categórico. Se toma así la narrativa del expresionismo alemán y se la introduce en un crisol social, estilístico, intelectual y ético que no es sólo un marco tosco, sino un marco que no resulta interesante.

Ésta es tal vez la contribución más importante que Koloane hace al arte de África del Sur, incluso si es en gran parte invisible. Él insiste (aunque de un modo sutil) en la especificidad y la intraducibilidad de las producciones estéticas, una posición que es hostil a una tradición de la interpretación que se erigió en torno a las polaridades de la representación y la expresión. Esto es algo que se lleva a cabo quizá de una manera más sucinta mediante una última metáfora, una a la que tomó la mitad de un siglo encontrar su impulso en el arte de Sudáfrica: el *township* de Koloane no es un lugar que pueda ser estudiado, o que pueda ser aprendido por consumidores blancos de cultura, o despojado

de su atmósfera o su intriga visual. Es algo desde lo cual el forastero es observado, y el forastero eres tú, sin duda, el espectador.

Traducción del inglés:

Alan Cruz

BIBLIOGRAFÍA

Mark Attwod, «David Koloane», en *The Artist' Press*. Consultado el 18 de julio de 2018 en <https://www.artprintsa.com/davidkoloane.html>.

Dolby Joe, «Dumile Feni», en Hayden Proud (ed.), *Revisions: Expanding the Narrative of South African Art*, Pretoria, Unisa Press, 2006.

La vitalidad de la materia

Notas sobre las formas primigenias, las superficies, la intimidad y lo social

Antes que la pintura, primero está la forma. Las cosas son muy proteicas para ser nombradas. Las fuerzas y los flujos que son disparejos, aún no congelados, se tornan vívidos, afectivos, indicadores. Posponer un poco los tópicos de la subjetividad o la naturaleza de la interioridad humana, escribe Jane Bennett, o la pregunta de qué distingue en realidad lo humano de lo animal, las plantas y la cosa. Dentro de la forma primigenia, al luchar como si estuviera viva, sólo existen la formación y la deformación, el transportarse sin remedio de las cosas en movimiento conforme entran en extrañas conjunciones entre sí. La combinación, el entrelazamiento de la materia con la forma es un espacio blasfemo y aun indirecto, rondante, a merced de la materialidad que asumirá, un tremendo empujón de la vida, la predisposición de la semilla o del embrión, una vitalidad activa, una forma de materia vibrante.

Esto es Siopis en el tiempo previo a la pintura. «En realidad no son pinturas», dice ella. Hay un lienzo y hay pintura, o pegamento o tinta, que se vierten y babean, se retuercen en espirales o se arremolinan. Algo emerge en lo que ella empieza a reconocer una silueta. Y entonces actúa en consecuencia. Todavía no es preciso lo que está allá afuera ni lo que está en su salirse hacia lo material, la materia en el lienzo. La idea de una pintura como un acto de cobrar conciencia propia surge de esta combinación temprana.

La emoción se materializa en esta congelación pringue, cuajada. «Consigo que la pintura haga cosas», dice. «Pongo las condiciones para que el azar opere sobre ciertas líneas». Existe un pleito con la forma. Puede desbatar algo hermosamente con una espátula o una barra y luego separarlo de nuevo. Puede incorporar un objeto hallado en la superficie de la pintura, forzar que se abra su suavidad. Una imagen que se forma puede ser destruida y puede aparecer otra cosa en su destrucción. Hay una incisión forense, un vertimiento en algo. La materia muerta es convertida en una cosa. Jane Bennett la llama cosa-poder; Foucault remite a lo no pensado. Siopis habla de una extrañeza irrecuperable. El lenguaje de la yoicidad y de la otredad no es utilizable aquí, al menos no en el modo en que fue definido y representado antes. «El lenguaje de esta especie de otredad parece agotado», dice ella en respuesta a una pregunta sobre la política de identidad en Sudáfrica y las prácticas globales de interpretación del arte que se convierten en los atolladeros de los discursos confianzudos sobre los cuerpos poscoloniales en sus dimensiones de raza y de género. No obstante, la otredad a través de lo ajeno, la experiencia de enajenación y la otredad pueden «seguir vivas para nosotros ahora si nos imaginamos afuera de nuestros cuerpos en modos inquietos e incesantes». Una opción sería pensar en el otro

interior. Otra sería encontrar formas de otredad en lo inanimado, lo prefabricado; y que trate al mundo como si no tuviera fondo. Es ciertamente en lo insondable donde yace de manera parcial la oportunidad para lo nuevo. «Hay algo positivo en no entender algo más allá de la superficie; una oportunidad de pensar diferente en el momento», dice ella.



© Penny Siopis, *Migrants*, 2008.

SUPERFICIES

Inmersa en la pintura, Siopis llega a un punto en el que se siente casi furiosa: «nadar nomás y tratar de flotar de nuevo, la filtración del agua, el momento de desprenderse del agua, el momento de fugarse de estar bajo tierra o bajo agua, conduce a un momento de revelación». El espacio entre la superficie y lo que yace debajo es intrincado e inestable.

En *Pinky Pinky*, que se inició en 2002, Siopis emplasta óleo rosa sobre todo el lienzo. Con frecuencia usa pintura «color carne» para plasmar una superficie tipo piel. La figuración emerge a través de la pintura. No existe imposición en la superficie mediante la concesión espacial convencional. La pintura es manipulada o erigida y una imagen surge en el proceso. El contorno de un rostro, o carne de gallina. Una figura es revelada por medio del color y la luz en la superficie.

Ojos falsos, cejas, uñas de las manos y de los pies, heridas plásticas y partes corporales perforan la superficie de la piel pero no están envueltas en ella. La piel está desconectada de lo que hay debajo de ella. Menos la superficie cargada de afectividad de una interior o un significativo estable de identidad social, el rosa se torna literal, nominal y la conexión referencial es mínima. *Pinky Pinky* es todo y nada, indeterminada ni asignable a una categoría racial, con elementos de ambos, ni a un género solo. Es una figura de leyenda urbana, un intrincado conglomerado imaginario que aparece, desaparece y luego reaparece en tiempo social, si bien es inadvertido con frecuencia para los adultos. Siopis recuerda que cuando era adolescente vio trazos de una criatura rosa en los muros suburbanos. Alguien los llamó Pinky. En años posteriores, Pinky desapareció de nuevo, se le olvidó y reemplazó por otros lenguajes urbanos y reaparecería hasta la década de 1990 a la hora de la transición política.

En esta serie, la rositud se vuelve asertiva; de cierto modo, se vuelve ella misma. La mímesis es de una naturaleza muy primitiva, no más que una especie de energía con muy escasos detalles que conformen una referencia sintomática. Esto crea inestabilidad productiva y experimental, lo que hace difícil el recurso a la metáfora. Los síntomas o remanentes de laceración o de trauma podrían surgir en toda la su-

perficie y reincidir otra vez. El nominalismo de la superficie va rumbo a su colapso, mientras intentamos alegorizarlo. No es que el síntoma apartheid desaparezca lo mismo del proceso para hacer arte que del modo en que leemos lo social; es que junto surgen más lecturas fugitivas: *Pinky Pinky* es una acumulación de tipos, un desvanecimiento de los senderos conocidos de lo psíquico y lo social, a veces para rehabetarlos de nuevo, para resumir una vida de alegoría.

«En ocasiones —escribe Anne Cheng— no es preguntar qué esconde lo visible, sino cómo es que erramos al ver ciertas cosas en su superficie. ¿Qué puede hacer, o ser, la superficie si no es sólo una cubierta?». Ella sugiere que además de buscar la poética de la excavación, como acostumbramos hacer, podríamos explorar una de delicadeza. Podríamos leer más susceptiblemente y revigorizar el literalismo como superficie. La lectura susceptible también puede ofrecer la curación parcial de una herida. O señalar una transición. Una poética de la excavación es una forma de leer el secreto. Una poética de la superficie tiene una relación diferente con lo escondido.

LLORAR EN PÚBLICO

Mientras Siopis trabajaba en *Pinky Pinky*, comenzó a elaborar la serie *Shame* (2002-2005). Más de cien pinturas muy pequeñas, partes del cuerpo y un grupo de objetos algo carnosos, manchas y coágulos en conexiones personales, transpersonales y/o eróticas entre el cuerpo de la chica y un extraño. La vergüenza y el miedo salpican; los líquidos resbalan por la superficie del cuerpo. La vergüenza, dice Siopis, es «un estado de desgracia, un sentimiento de pérdida del ser propio a la vista completa de los otros».

Un cuerpo de una chica yace plano en la superficie, sin profundidad ni peso. Ha entregado todo pero, todavía, algo más está siendo tomado. Una mano le hace cosas. Está siendo bloqueada. Su cabeza es magullada por una *palette* de rugocidad. Vemos un contorno en rojo que corta la sensación deliberadamente. He aquí tu agresor, que te ama pero te lacera. La vergüenza continúa barriendo, lo que conforma un profuso dibujo infantil. Riesgo y violencia, en particular los peligros de rendirse y conformarse, y muchos actos de interferencia, gestos de agresión y de muerte inminente cobran forma en el barniz de la pintura del vidrio y el espejo. El barniz es pegajoso, difícil de moldear, algo entre lo sólido y lo líquido. Siopis lo escurre y persuade áreas pequeñas para correlacionarlo con un rostro, una mano. La luz rebota. Aporta.

Los trasfondos blancos son mantenidos intactos y hechos activamente a la vez. «El blanco puede ser leído como terreno negativo omitido de manera positiva, como si la información no hubiera sido ocultada». Dentro del blanco y el barniz, las palabras son estampadas; palabras halladas, prefabricadas que son repetidas una y otra vez. Las palabras son huellas de la mano que han usado el registro. Son palabritas, florituras, enanas y salvajes en su pequeñez: inadaptadas, lugares comunes, expertas en la evasión, dolor institucionalizado, una manera de ir la pasando («Vergüenza», «Lo siento», «Mejórate pronto»). Yuxtapuestos con la violencia, el dolor y la sangre, pueden hablar con coherencia o simplemente romperse, fracturarse en un sinsentido o disolverse en una materialidad desordenada.

Al colocar el cuerpo amenazado, sexualizado de la muchachita en el centro de sus palabras, Siopis refracta oblicuamente escenas de lo social en Sudáfrica, en especial la violencia de género evidente en las altas tasas de violación y el cuerpo de la niña/mujer como el epicentro

de la incertidumbre radical. Al mismo tiempo vemos en esta serie de obras la erupción de terrenos profundamente subjetivos con los que se intersectan pero que no aportan a lo social. Al insistir en los sitios íntimos de la experiencia corporal, ella abre con fuerza caminos afectivos que requieren un modo diferente de ser abordados.

Aquí tenemos un modo de intimidad pública, de derrame. El interior es exteriorizado, traído a la superficie, de acuerdo con una ética de la vulnerabilidad como un medio de dibujar a una persona que no es íntimamente conocida por el público. La forma primigenia y las superficies ambiguas oscilan entre un sitio afuera de lo social, inclusive lo humano, y lo que podríamos reconocer como la vida pública de la intimidad en la obra de Siopis. La forma primigenia contiene dentro de sí, en tanto, el proceso de cobrar existencia como un ente, o de ser nosotros, en el mundo social y político.

Para la artista sudafricana Marlene Dumas, quien como Siopis estira su técnica hasta sus límites, la intimidad se trata del acto de ver. Es tanto el terreno de la percepción como su condición. Contrario a un lenguaje de distancia crítica, tan frecuentemente invocado como una condición del saber, ella sugiere que el conocimiento debe ser encontrado en la cercanía y que sólo se puede articular en términos de la proximidad, del *close-up*. «Trato la pintura —dice Dumas— como un amante trata a su amado». Mientras invoca la vista, Colin Richards identifica una «visualidad táctil» en la obra de Siopis. «Lo háptico —escribe Richards— está íntimamente relacionado con el tacto y la materialización y es distinto de la opticalidad, la cual pone en primer plano la representación y la visión incorpórea». Invoca a Laura Marks, quien escribe en su libro *The Skin of the Film*:

...dibujar desde otras formas de experiencia sensitiva, originalmente el tacto y la kinestesia, la visualidad háptica involucra el cuerpo más que [...] la visualidad óptica. En un sentido, el tacto está localizado sobre la superficie del cuerpo y la diferencia entre la visualidad háptica y la óptica es un asunto de grado.

Marks procede a decir que necesitamos ambas clases de visualidad: «es difícil pensar en contemplar con pureza la piel de un amante con la visión óptica». Podemos hallar una conexión aromática entre el escrito de Marks sobre lo táctil y el sentido de Siopis de «tocar la pintura con tus ojos». Para Dumas, como para Siopis, la pintura se trata de participar en el lenguaje del deseo. «Es —dice Dumas— como añorar un sitio que no existe».

Esta añoranza —de un lugar que no existe (aún)— le habla subliminalmente en la *oeuvre* de Siopis a la larga transición de Sudáfrica hacia la democracia y de las condiciones que podrían hacer florecer semejante proyecto. Desde el apartheid, la vida en Sudáfrica ha sido caracterizada por el desahogo de lo que solía ser pactado o reprimido. La descarga de los dramas del cuerpo en público es a lo que se le habla mediante la catarsis de Siopis o la exteriorización de la vergüenza, sus ideas de nadar hasta la superficie de la forma o del derrame. Vaciar se puede presionar fuerte el ocultamiento, la represión y la segregación del apartheid y las manifestaciones del presente. Al escribir en 1996, Njabulo Ndebele sugirió que volcar la energía propia en la construcción de un país libre que en muchos sentidos es la culminación de un sueño, también implica un riesgo: el de perder o perpetuar la pérdida de intimidad moldeada en los entes individuales y los hogares. La intimidad es necesaria para anclar la vida pública, para conectar a la gente

entre las grietas sociales y para sustentar un proyecto democrático. «Las intimidades públicas requieren intimidades privadas», escribe Ndebele.

ENJAMBRES, MATERIA, AGUA

Si verter y aportar figuran con fuerza en la serie *Shame*, en obras más recientes son la fluidez y la impredecibilidad de un proceso propio azaroso y el enjambre de materiales rastreados los que hacen esa oferta de Siopis de nuevos modos de asociar e imaginar: «Estoy fascinada con la extrañeza, la apertura y la vitalidad de esta coreografía del azar y el control, con lo que flota, cae, se fractura y se fija». Los enjambres, las multitudes y la idea de la muchedumbre han comenzado a aparecer en su obra. *Migrants* (2008) surgió de una escena que ella presencié desde su terraza en Johannesburgo al anochecer. Los pájaros estaban consumiendo nubes de hormigas voladoras apelonadas desde el suelo escampada la lluvia. «Estaba hipnotizada por la energía explosiva del momento. Al principio creé un campo de ardua actividad visual sobre el lienzo y, tentativamente, aclaré ciertas formas para insinuar los pájaros y su presa. Pero la figuración es tenue y la percepción es elemental y asociativa». Las cosas se mueven rápido y de pronto se congelan. *Migrants* no se trata de migrantes excepto a través de diferentes clases de asociación. «Claro que los pájaros y las hormigas emigran y aquí existe una relación entre lo natural y lo social». Al mismo tiempo, los ataques xenofóbicos que ocurrieron en Sudáfrica en 2008 formaron buena parte de la conciencia de Siopis en el momento, ya que estaban en la mente del público en Sudáfrica y el mundo en general.

En la última exposición de Siopis, *Who's Afraid of the Crowd?* (2011), ella explora la idea de la «multitud» con mayor poder. «Una fuente

poderosa es *Masa y poder*, de Elias Canetti (1960), de la que los enjambres, masas, incendios, ríos, mares y bosques de Canetti estimulan a Siopis a reimaginar la relación entre lo individual y la multitud, entre lo particular y la masa». Canetti argumenta, con una prosa altamente imaginativa, diferentes clases de muchedumbres, pero la que más le interesa a Siopis es la impredecible «abierta», cuyas energías se «multiplican, mutan, se direccionan y crecen». Canetti escribe que entre más se presione con ferocidad al pueblo unido, es más cierto que sentirá que le teme al otro. Lo opuesto del miedo a ser vulnerado pertenece a la naturaleza de las muchedumbres. El sentimiento de alivio es más impactante donde la densidad de la muchedumbre es mayor:

La densa muchedumbre en la que el cuerpo es constreñido contra el cuerpo [...] el hombre oprimido contra sí es el mismo que él. Se percibe a medida que se siente a sí mismo. De repente es como si todo estuviese sucediendo en un mismo cuerpo. Es como si el movimiento de algunos de ellos se transmitiera sólo a los demás. Pero eso no es todo: tienen una meta que está ahí antes de que puedan encontrar las palabras para expresarlo. Esta meta es el punto más oscuro en el que se ha conglomerado la gente.

En *Migrants*, los densos puntos oscuros se alinean a lo largo de la mitad de la pintura y todo lo demás se dispersa y se recorta a sí mismo en un frenesí dentro de los alcances más avanzados del lienzo. Materiales vibrantes hacen eco y rebotan y conforman confederaciones: una confederación pública de cuerpos, una experiencia compartida de daño, una complejidad organizada. Un fervor similar anima el díptico *Swarm* (2011), en el que gotas amarillentas de tinta y pegamento, marcadas



© Penny Siopis, *At Sea*, 2008.

con pequeñas líneas negras, se convierten en una masa de abejas: o los remolinos oscuros de pigmento que envuelven a una personita en *Ash* (2011); o las explosivas esquirlas de vidrio en *Blow Up* (2010). No hay un plan racional o una intención deliberada para el público.

Las manchas están en donde la tinta y el pegamento se conjuntan en algo más sólido pero no estable, donde se rizan en formas que

podríamos ver como pájaros y larvas. Todo alrededor son chispas de color, salpicaduras de pigmento y corrimientos de líquido. Refulgen, se ordenan y fluyen como fuego, tierra y agua.

En *Still Hitters* (2009), la superficie está compuesta por una masa de formas que parecen flotar, lo que sugiere una mezcla de aguamalas y nenúfares. A la mitad de esto emerge una cara y la expresión del rostro podría significar agonía, embeleso, sobrevivencia cruda o próxima a la muerte. La pintura está llena de azul, con algo de verde. «El giro reciente al azul bien podría tener que ver con mi estancia en Grecia. Que el Egeo sea tan azul es un impacto. El azul luce tan ajeno a los rojos del cuerpo».

La forma vira en un vórtice en dirección a la cabeza de una persona que parece estar tan atribulada por la masa como surgir de ella. Es como si estuviera saliendo a respirar. La imagen condensa tres visiones que le vinieron a Siopis simultáneamente cuando vio una infestación de aguamalas palpitantes en el puerto de Tesalónica, en Grecia. Las tres visiones eran la Ofelia de Shakespeare, una escena imaginaria de un inmigrante que se ahoga en el Egeo y los nenúfares de Monet. La condensación de imágenes «era similar a lo que sucede en un sueño». El trauma se mezcla con otro, en sensaciones bastante diferentes, una conjunción con la que Siopis trabajó en su pintura más pequeña, *Stranger* (2008), en la que la cabeza de una escultura clásica griega se condensa con la cara de un migrante africano. A la vez, Siopis escuchaba horribles historias de migrantes africanos ahogados en el Mediterráneo al estar *en route* por Europa luego de que los traficantes los arrojaron por la borda. La relativa accesibilidad de las islas griegas las hace un pasaje a Europa preferido por los migrantes. Iain Chambers escribe sobre cómo el mar, mientras no sea reductible a lo social, es continuamente suscep-

tible a elaboraciones políticas. Un archivo líquido ofrece «una imagen pensada que se vincula con la materialidad del mar Mediterráneo y se asocia con culturas e historias conforme entrecruzan su superficie y dejan muestras de restos en sus profundidades». Para Siopis y Chambers estas ideas pueden ser vinculadas con el concepto de mar de Deleuze y Guattari como «la superficie suave *par excellence*», que lo es sólo a causa de las estrías que irrumpen en esta suavidad. Aquí se gesta, en sus acuarelas, un compromiso pictórico y filosófico más fuerte con la licualidad, una superficie acuosa y la cuestión de cómo se esparce el líquido, en lugar de la noción de una gruesa superficie de pintura que fuera perforada por objetos, como en la serie más temprana *Pinky Pinky*.

«De algún modo, el agua se aproxima a la falta de forma perfecta», dice Siopis retomando la noción de Freud de lo «oceánico» y la idea de la apertura de la vida antes del lenguaje. Además, como apunta su obra, el agua como forma, como materia, colisiona constantemente con otras formas, y se convierte, digamos, en un tsunami, un Katrina. El agua es contenida, escapa a la forma, sólo para ser formada de nuevo en relación con algo más. En las multitudes, en el agua, podemos leer otra vez los temas públicos en la obra de Siopis. «Los tiempos parecen haberme vuelto hipersensible a toda clase de iconografía, en especial la que acusa ambivalencia y lo imponderable», dice Siopis.

En Sudáfrica confrontamos ahora el distanciamiento y la dislocación que conllevan una profunda incertidumbre sobre la estabilidad de lo que podríamos llamar el contrato social. Al mismo tiempo, esta inestabilidad podría ser una coyuntura para un cambio estimulante. Es un tiempo de flujo, un tiempo que puede congelarse como horror crudo o brotar como éxtasis puro.

CONCLUSIÓN

En las imágenes que he abordado en este ensayo, chocan varias y variables materialidades, se congelan, mutan, evolucionan y se desintegran. Aquí hay poca «repartición de lo sensible», pero intimidad ilimitada, materialidades que corren a la par y dentro de lo humano, lo que borra los límites del ser en el mundo. La brillante obra de Siopis nos permite explorar de nuevo las ambiguas ontologías de sujetos y objetos, de humanos y no humanos, siempre menos sólidas y acotadas de lo que las tomamos, y su interés en el flujo y en deshacer la forma nos lleva más cerca de lo que podría constituir las fuerzas de la vida misma, así como a una conversación renovada sobre la teoría y el arte.

Traducción del inglés:

Carlos Miranda

© Sarah Nuttall, «The Vitality of Matter: Notes on First Form, Surfaces, Intimacy and the Social», en Gerrit Olivier (ed.), *Penny Siopis: Time And Again*, Johannesburgo, Wits University Press, 2004, pp. 181-191.

Caída y elevación: en la estela de Cecil John Rhodes¹

Un evento espectacular, muchas imágenes en pugna. Pero no hay nadie tan famoso como los dos fotógrafos emblemáticos aquí reunidos, los cuales proponen puntos de vista alternativos de un debate en curso y que por momentos resulta amargo. Fue el 9 de abril de 2015 cuando la Universidad de Ciudad del Cabo (UCT, por sus siglas en inglés) dio apertura a la eliminación del que fuera su monumento público más polémico: la estatua de Cecil John Rhodes, alguna vez Primer Ministro de la Colonia del Cabo (1890-1896), archiimperialista, benefactor del patrimonio de la universidad y protagonista de la supremacía blanca. Tanto el fotógrafo documental veterano David Goldblatt como la artista emergente visual y de *performance* Sethembile Msezane, estuvieron ahí

¹ Estoy profundamente agradecida con David Goldblatt y Sethembile Msezane por la generosidad y la apertura que mostraron en nuestras discusiones. También agradezco a Paul Weinberg por haberme introducido en la obra de Masixole Feni, así como por las horas de firme debate.

para testimoniar esta escena. Según lo muestran sus imágenes, no estuvieron solos. Equipados con sus teléfonos móviles y sus iPads, cientos de curiosos estiraron sus brazos al cielo como si estuvieran saludando la historia en vez de efectuar una simple captura de su tránsito simbólico.

A pesar de las diferencias (formales, estéticas y afectivas) que existen entre estos dos fotógrafos, lo que comparten es esta proliferación de dispositivos portátiles de grabación y de testimonios personales que enmarcan la escena. En su conjunto esto proporciona el contexto contemporáneo para un espectáculo de interés periodístico, una diseminación democratizada y una experiencia encarnada a la que la escena de la remoción representa. No se trata solamente de que la polémica estatua —ahora visiblemente mermada— haya sido removida. Se trata de lo público y la mediación y el consumo individualizados de su remoción, que convierten a esta última en un suceso significativo a nivel subjetivo y social. Apenas es posible encontrar a algún comentarista de la cultura de Sudáfrica que no haya desarrollado un punto de vista sobre la cuestión. Las opiniones van de la celebración y la demolición tardía (en nombre de la descolonización y la reapropiación del espacio público democrático, de la supresión del simbolismo opresivo e intimidante, de la aceptación del futuro y del catártico limpión y cuenta nueva)² a la lamentación (a causa de la supresión de la historia, de la represión de las experiencias pasadas dolorosas, de la destrucción del

² Véase por ejemplo «A Time of Reckoning: Contemporary South African Art», Okwui Enwezor en conversación con Sue Williamson; Rory Bester, «In and Out of Art History in South Africa»; *Rhodes Must Fall in Conversation with Achille Mbembe*, 29 de abril de 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=g-IU4BCsL8w>. Para una argumentación convincente sobre la manera en que la estatua pudo haber sido reutilizada y convertida en el centro de un compromiso crítico, véase Brenda Schmahmann, «The Fall of Rhodes: The Removal of a Sculpture from the University of Cape Town».

patrimonio, de la sanitización de la memoria y del resurgimiento de la censura).³ El debate se ha extendido bastante más lejos del campus universitario en el que los alborotos comenzaron. La remoción espectacular y simbólica que Rhodes recibió de su pedestal se ha vuelto emblemática de un momento que se entrelaza simbólica y políticamente. Esto es lo que tanto Msezane como Goldblatt pusieron de manifiesto. Pero mientras que Goldblatt se colocó a sí mismo detrás de la cámara como un testigo que se encontraba repelido de este momento, Msezane inserta su propia persona disfrazada en el interior de la imagen, como un contrapunto imponente para la fragilidad, que ahora se balancea, del patriarca que ha sido depuesto y reducido.

Para Goldblatt, el acto de presenciar y grabar con la cámara esta remoción fue parte de un ejercicio más de lo que siempre ha hecho. Por cerca de sesenta años, él ha convertido estos ejercicios en su misión misma para movilizar una atención forense a los detalles de la vida cotidiana en Sudáfrica. Su legado es, en este sentido, indudable. Su registro, con fotografías a blanco y negro, a menudo recopiladas en libros, ha contribuido con un léxico visual de una vida que es vivida bajo diferentes presiones. Al agrupar sus imágenes bajo etiquetas temáticas —por ejemplo, *On the Mines* (1973), *Some Afrikaners Photographed*

³ Como lo sugiere Ashraf Jamal en su charla TED *Africa will give the world a human face*, <https://www.youtube.com/watch?v=IQIkDIPTOWM>; cf. David Goldblatt, <http://www.artnews.com/2017/06/23/i-will-not-compromise-about-my-work-david-goldblatt-on-artistic-freedom-censorship-and-moving-his-archive-out-of-south-africa/>. Véase también Njabulo Ndebele para una narración interesante de la estatua como un elemento central de la espacialidad de la UCT. Escrito en 2013, antes de la cima de la controversia, Ndebele ve a Rhodes «como un factor de la historia antes que como una determinación activa del futuro [...] incapaz de poner en peligro cualquier futuro deseado. El que haya sido retirado de su posición ventajosa no eliminará el hecho del regalo de sus tierras, a pesar de lo mucho que esa propiedad pueda ser en sí misma cuestionada», Paul Weinberg (ed.), *Viewpoints: The University of Cape Town and its Treasures*, p. 12.

(1975), *Lifetimes: Under Apartheid* (1986), *The Transported of KwaNdebele* (1989), *The Structure of Things Then* (1998), por nombrar sólo algunas— Goldblatt produjo un inventario de diferentes experiencias bajo el apartheid a un nivel granular, desde sus estructuras y signos físicos hasta sus formas de sociabilidad y subjetividad.

Una fotografía temprana como *A plot-holder and the daughter of a servant* (1962) resulta ejemplar de esto.⁴ Representa una escena sencilla de un anciano en su modesto hogar, acompañado por una niña andrajosa aunque bien vestida. En el contexto del apartheid en Sudáfrica, su situación está saturada de una manera desconcertante y potente. Para empezar, los tonos de piel del hombre son pálidos en comparación con la chica de piel oscura que se encuentra a su lado. Él, nos dice el pie de la fotografía, es un propietario de tierras, mientras que la vida de ella se relaciona con la servidumbre. Él yace en su casa, respaldado por lo que se asume que es un ancestro en un retrato enmarcado en la pared de atrás, mientras que ella es una forastera o una «huésped». Y, sin embargo, los dos parecen unidos por una proximidad íntima que contradice la separación legislada requerida por su supuesta diferencia: él es «blanco», ella es «negra», de acuerdo con lo decretado por los estatutos raciales imperantes. Sin embargo, lejos de parecer fijadas, estas identidades parecen pictóricamente inestables. Para empezar, la palidez del hombre parece contingente y precaria. Se lo ve cómodamente absorbido en las sombras, su piel está bronceada y tiene una apariencia curtida y empañada por el tiempo y la experiencia. Por otra parte, la cara y el comportamiento encendidos de la niña distan mucho de ser serviles o acobardados. Ella está de pie con

⁴ Publicada por primera vez en David Goldblatt, *Some Afrikaners Photographed*.



© David Goldblatt, *The dethroning of Cecil John Rhodes, after the throwing of human faeces on the statue and the agreement of the University to the demands of students for its removal. The University of Cape Town, 2015.*

firmeza, con los brazos en alto y los ojos confrontando altivamente a la cámara. A su lado hay azucenas artificiales, encima de su cabeza se encuentran, con aplomo, un par de limones de plástico, a fin de que ella quede asociada a un adorno y la esfera de los cuidados. El «afrikáner» y la «nativa» se ven aquí lanzados juntos en el espacio-tiempo, su separación legislada se ve socavada por su cohabitación en el dominio doméstico.

Esta especie de desmoronamiento sutil de dogmas y pensamiento ortodoxo es lo que la fotografía documental, en su máxima expresión, permite. Para Goldblatt, la realidad es rica en contradicciones. Y mientras que la obra de su vida ha consistido en movilizar conscientemente



© Sethembile Msezane, *Chapungu — The Day Rhodes Fell*, 2015.

la cámara, a menudo en contra de un enemigo claramente definido, nunca ha recurrido a eslóganes simples o propaganda, a pesar de lo noble o justa de la causa. Su misión ha sido registrar los efectos del poder político e institucional sobre la cotidianidad: las estructuras, los signos y los detalles del lugar que se hayan imbricado con las vidas que son modeladas y formadas en su entorno. Uno de sus subtemas constantes ha sido durante mucho tiempo el de la memoria histórica del pasado, así como el abandono o el abuso imprudente, y a menudo intencional, de los monumentos públicos y los santuarios. Para Goldblatt, la historia se escribe en la tierra, no sólo en estructuras construidas, textos y señales, sino en inscripciones residuales e incidentales que dejan una huella que resulta preciosa y profunda.⁵

⁵ Cf. Tamar Garb, «A Land of Signs».

La destrucción de monumentos es, para Goldblatt, una especie de profanación. Una fotografía como *Memorial to those killed in the «Langa Massacre»*, 21 March 1985 (1990), con una lápida vandalizada situada en un cementerio en ruinas con cruces blancas y montículos generalmente no identificados, parece un sueño destrozado, y no cabe duda de dónde tendrían que residir nuestras simpatías. Recibiendo un asalto violento, la inscripción del nombre en la tumba se halla rota, el tributo a la lucha en contra del apartheid y sus héroes se halla parcialmente oscurecido. Lo que aquí está en cuestión son los «vigilantes negros financiados por la Inteligencia Militar», quienes son, según nos lo cuenta Goldblatt (en un amplio pie de foto), los responsables del daño. El régimen del apartheid y sus títeres eran incapaces de tolerar la heroización de sus críticos. En consonancia con la iconofobia y la censura policial de los imaginarios de esos momentos, el régimen destruyó y prohibió el simbolismo insurgente. Goldblatt estuvo ahí para registrar su desaparición y para rescatar las piezas del olvido.⁶

Esto no ha cambiado desde que el apartheid terminó. Después de los años esperanzadores que siguieron a las primeras elecciones democráticas de 1994 (donde este fotógrafo recurrió regularmente a la impresión a color para capturar las promesas de un orden y un periodo político nuevos), Goldblatt regresó al uso de la paleta monocroma de su pasado, como si quisiera declarar que había regresado la sobria necesidad de un periodismo serio. Tras concentrarse en los años recientes en crímenes, la xenofobia, los fracasos inmobiliarios y la decadencia social, junto con una atención dirigida a las zonas edificadas, Goldblatt ha proseguido sus relatos de las vidas y las vivencias de los desfavorecidos y los pobres,

⁶ La fotografía se incluyó en D. Goldblatt, *South Africa: The Structure of Things Then*.

al igual que de las estructuras físicas y «hechas por el hombre» que las definen. Entre sus trabajos más recientes se incluye un retorno a los temas de la memoria histórica y los monumentos históricos, sobre todo porque se ven sujetos a un nuevo tipo de censura y una revalorización radical.⁷ Los patriarcas del pasado ya no están a salvo en sus pedestales, y se han vuelto vulnerables con respecto a una política apasionada y revolucionaria.

En la mañana del 9 de marzo de 2015, un estudiante de la UCT, Chumani Maxwele, tiró un contenedor de excremento humano en la estatua de Cecil John Rhodes.⁸ Lo que se proponía la elección de «mierda» como un material de protesta no era únicamente provocar un mal olor. Se proponía registrar la crisis escandalosa en sanidad sufrida por los pobladores de los asentamientos del Cape Flats, situados más allá de los suburbios ricos que rodean el extremo sur del campus. Los habitantes y los ocupantes de los cientos de diferentes barrios marginales que flanquean los sitios turísticos de Ciudad del Cabo y sus bellos parajes naturales, se ven forzados a hacer uso de unos retretes de plástico en mal estado que sirven de modo permanente a cientos de familias. Para Masixole Feni, ganador en 2017 del premio de fotografía Ernest Cole, resulta central la disyunción entre la belleza natural legendaria de Ciudad del Cabo y su sanidad indigna para los pobres. En su proyecto *A Drain on Our Dignity* (2017), una imagen posiciona los barrios ruinosos y los precarios cuartos de baño en contra del telón con fondo espectacular de Table Mountain, desde cuyos costados Rhodes alguna

⁷ Fueron reunidas en su nuevo libro *Structures of Dominion and Democracy*, una actualización del libro *South Africa*, que contiene fotografías tomadas entre 1983 y 1993. Cf. Jeremy Kuper, «The structures that David Goldblatt values».

⁸ Cf. R. Bester, *op. cit.*

vez contemplaba.⁹ En una ciudad con una de las mayores brechas entre riqueza y pobreza en el mundo, esta coexistencia codo con codo de la abyección y la afluencia se dramatiza en la crisis de agua y de desechos. Una escasa distancia entre los jardines y los saunas de la gente rica conecta a los barrios marginales escuálidos y contaminados, con sus cañerías primitivas y unas facilidades limitadas en lo que respecta a los servicios sanitarios. Por lo tanto, cuando Maxwele transportó la mierda del Cape Flats al campus, se trataba de un gesto simbólico que pretendía irrumpir y avergonzar, escandalizar y conmocionar, al igual que manchar la estatua de bronce (y la reputación) de Cecil John Rhodes.

Fueron necesarios únicamente treinta y un días de protesta de excremento para que se aprobara la remoción de la estatua, fecha para la cual había sido salpicada alternadamente con pintura roja, cubierta, envuelta, pegada y camuflada, pero nunca derribada o realmente destruida. El día de la remoción, se trajo una grúa enorme para levantarla y colocarla sobre la parte trasera de una camioneta, llevándosela a la protección deshonrosa de un almacén. Los activistas estaban triunfantes. En la obra *The Fall*, escrita al poco tiempo del suceso por graduados en dramaturgia de la UCT, el momento quedó narrado de una forma dramática:

CAHYA.— La atmósfera entre mis compañeros es eufórica. Conseguimos este cambio, forzamos a la administración a que escuchara nuestras necesidades y, por primera vez, sentimos el poder: Rhodes fue impotente.

⁹ Cf. Masixole Feni, «Township sanitation: A row of the Mshengu communal toilets is visible as you enter Khayelitsha».

BOITSHOJO.— Por fin, la grúa levantó la estatua, y había un suspiro de la multitud, todo se volvió lento. Rhodes estaba suspendido en el aire y se balanceaba unos cuantos centímetros por encima del pedestal [...] de tal forma que no estuviera seguro si debería retirarse, o no. Parecía como si su fantasma estuviera luchando, tratando de hacerla caer y aplastar una vez más nuestros cuerpos negros. Pero se marchó... Finalmente se marchó... Sentí como si nuestra tierra hubiera emitido enseguida un suspiro gigante de alivio, un espacio para respirar por fin.¹⁰

Lo que la imagen de Goldblatt captura es el momento de la suspensión. Rhodes figura con las manos atadas, como un llavero de una miniatura contra la maquinaria depredadora de la grúa. La estatua sobrevolaba su pedestal vacío, lista para ser trasladada en la camioneta que la aguardaba. No se trata exactamente de una ejecución pública, pero sí ciertamente de una destitución de masas, la escena siendo presenciada por una muchedumbre unificada en comportamientos y gestos: cabezas tensas, brazos levantados, pulgares suspendidos, teléfonos móviles en sus marcas. El ciudadano se muestra aquí como un consumidor a la luz de esta reescritura radical de la historia. Para Goldblatt, el deseo se encuentra en los detalles: de la vestimenta, de la postura, de los gestos, del contexto. Todo esto fue lo que él capturó con la cámara. Y a aquello que no pudo ser contado en la imagen se accede fácilmente a través de los característicos y completos pies de foto que él redacta: *El destronamiento de Cecil Rhodes, después de que arrojaron excrementos humanos a la estatua y de la aprobación de la*

¹⁰ Baxter Theatre Centre, *The Fall*, pp. 32-33.

Universidad a las demandas de los estudiantes para retirarla. Universidad de Ciudad del Cabo, 9 abril de 2015. Lo que a Goldblatt le interesa registrar es tanto los eventos que llevaron a la remoción como el acto mismo. No hay nada emotivo ni perjudicial en el texto.¹¹ Pero los hechos y las palabras están cuidadosamente elegidos: destronamiento, excrementos humanos, aprobación, demandas, estudiantes, retiro. Uno no puede sino escuchar un tono arrepentido en la secuencia de acontecimientos que aquí se invoca.

Quizá esta lectura sólo puede darse en retrospectiva. Porque la imagen de Rhodes es sólo la primera de una serie que Goldblatt ha producido desde entonces, la cual sigue esa destrucción de obras de arte y esa remoción de propiedades que se agrupa bajo el nombre de «*Fallism*»¹² y de una política de liberación.¹³ A mitades de febrero del año 2016, algunos estudiantes de la UCT confiscaron obras de arte de exposiciones públicas y las quemaron en una hoguera. Entre las pinturas arruinadas se encontraba la obra de Keresemose Richard Baholo, el primer negro graduado con un máster en Bellas artes de la UCT, al igual que un retrato del notable activista anti-apartheid Molly Blackburn.¹⁴ En respuesta a las hogueras, la UCT empezó a cubrir o remover aquellas obras de arte consideradas «provocativas», «problemáticas»

¹¹ Goldblatt discute el cuidado que dedica a los pies de fotografía en su entrevista con Tamar Garb en *Figures & Fictions: Contemporary South African Photography*, pp 268-269.

¹² *Fallism* (ismo formado a partir del verbo inglés *to fall*, caer) es el nombre con el que se aglomera, en primer lugar, el movimiento estudiantil #FeesMustFall que se desató en octubre de 2015 en la Universidad del Witwatersrand, Sudáfrica, en contra del incremento de las matrículas en las universidades de Sudáfrica, y que a la larga se constituyó en contra de todos aquellos vestigios coloniales y del apartheid, los cuales tendrían que «caer» definitivamente. [N. del T.].

¹³ Para una formulación del *Fallism*, cf. A. Kayum Ahmed, «Fallism as Public Pedagogy».

¹⁴ Cf. Hans Pienaar, «The Removal of Art at UCT: Interview with Alex Dodd».

u «ofensivas» para los estudiantes negros. Lo que estaba en juego era al mismo tiempo tanto la protección de las obras como de los sentimientos de los estudiantes. A finales de abril de 2016, setenta y cinco obras de arte habían sido tapadas u ocultadas. Para Goldblatt estas acciones eran lamentables. Ya en abril de 2015 había declarado públicamente su antipatía con respecto a cualquier represión o censura de la historia y de sus efectos residuales.¹⁵ Favoreciendo el diálogo y el debate sobre la marginación y la exclusión, ahora se ha dedicado a documentar el daño y los obstáculos que, según él, son reminiscencias de la censura del autoritarismo de la era del apartheid y del control de la libertad de la palabra. En fotografías que muestran «*The remains of 20 paintings and two photographs burnt by students*» (2016)¹⁶ y «*Two Hooks Where Photographs of Black Sash Leader, Molly Blackburn, Hung before they were burnt*» (2016)¹⁷ Goldblatt reexamina los sitios y los restos de la destrucción. Todo lo que queda son restos carbonizados o paredes vacías: ganchos donde algunas pinturas colgaban antes, madera quemada que alguna vez estuvo cubierta por lienzos y ahora se encuentra en un estado de reliquias sobre una mortaja. La sensación de una pérdida es abrumadora. Lo que desapareció, sostiene Goldblatt, no es sólo la evidencia material de la historia, sino su capacidad de generar pensamiento y debate. Lo que nos queda es una ruina. O un «encubrimiento», algo que queda cubierto. Cuando las autoridades

¹⁵ Para una recapitulación de los puntos de vista de Goldblatt, véase: <http://www.artnews.com/2017/06/23/i-will-not-compromise-about-my-work-david-goldblatt-on-artistic-freedom-censorship-and-moving-his-archive-out-of-south-africa/>. Goldblatt me habló gustosamente sobre su punto de vista de las obras removidas en una entrevista que se llevó a cabo el 12 de agosto de 2017 en Ciudad de Cabo.

¹⁶ «Los restos de veinte pinturas y de dos fotografías quemadas por estudiantes». [N. del T.].

¹⁷ «Dos ganchos donde unas fotografías de la líder de las *Black Sash*, Molly Blackburn, cuelgan antes de que fueran quemadas». [N. del T.].

decidieron cubrir con una tela negra la escultura, hecha por Willie Bester, de Sarah Baartman (una mujer khoikhoi secuestrada en el Cabo para servir a la fascinación y la curiosidad perversas de europeos) ocultaron efectivamente el pasado con el fin de disminuir la ofensa. La figura cubierta fotografiada por Goldblatt parece un monstruo o un fantasma que preside una biblioteca vacía donde toda discusión o debate están ausentes. Según él, es la vacuidad, el silencio y el rechazo a mirar la fealdad de frente lo que engendra este entorno melancólico y miserable, uno en el que es imposible abordar el pasado a la luz de la erosión de las evidencias.

Sin embargo, ¿qué hay de la euforia y el júbilo emancipatorio de los *fallists*? Emborrachados de la promesa de renacimiento y reparación, extáticos de no tener que enfrentar las efigies opresivas de la cotidianidad pasada, ahora tienen que hacer frente a la brecha que ha dejado atrás su destitución iconoclasta. Si, como Achille Mbembe preguntó, «todo “debe caer”, entonces ¿qué es exactamente lo que debe permanecer en su lugar?». ¹⁸ Sethembile Msezane ofrece una respuesta a este desafío. Su obra, *Chapangu — The Day Rhodes Fell* (2015) contraataca la «caída» con una «elevación». Una figura femenina, que eclipsa la estatua suspendida, yace colocada por medio de la propia artista, cuyo brazo izquierdo, estirado y extendido, parece fusionarse con la máquina que ha arrancado al infractor de su pedestal. Es como si su cuerpo tuviera el poder para elevar la escultura de piedra de su posición, de tal modo que ahora pende de modo precario a su alcance. La cara cubierta por un velo de la artista y sus trenzas superan el torso, el cual se cubre únicamente con un simple

¹⁸ Achille Mbembe, «Difference and Repetition. Reflections on South Africa Today», p. 19.

leotardo negro. Monumentales por su propagación y su alcance, las extremidades superiores de Msezane no sólo abarcan el espacio, sino que están rodeadas de plumas como las alas extendidas de un águila gigante a punto de despegar. La figura parece indicar un híbrido: en parte pájaro, en parte mujer, en parte real, en parte imaginada, en parte moderna, en parte mítica. Yuxtapuestas con el bronce desgastado de un pasado hecho ruinas, las carnes y las plumas del futuro se elevan y parece que están a punto de volar y remontar.

El montaje y el vestuario que fueron estratégicamente preparados por Msezane están elegidos y coreografiados de un modo cuidadoso. En la fecha en que capturó el momento de la remoción de Rhodes se presentó disfrazada en un pedestal, primero de broma, en la privacidad de su comedor, y después, gradualmente, como una manera de capturar el espacio público y de socavar los discursos dominantes históricamente heredados.¹⁹ A este respecto resulta ejemplar su *performance*, de 2013, a propósito del «ser zulú» en yuxtaposición con la estatua ecuestre de Louis Botha, el primer Primer Ministro de la Unión de Sudáfrica, cuya figura de bronce se encuentra sobre una base de piedra que incluye una lista grabada de sus «atributos»: «ESTADISTA / GUERRERO / AGRICULTOR».²⁰ Localizada frente a las Cámaras del Parlamento de Ciudad del Cabo, la estatua de Botha simboliza, para Msezane, la consolidación de los valores patriarcales, la ubicuidad de los héroes colonialistas y los discursos y la invisibilidad de las

¹⁹ Estoy agradecido con Sthembile Msezane por haberme compartido información sobre su obra y su vida en una larga conversación que tuvo lugar el 22 de agosto de 2017 en Ciudad del Cabo. Para una contextualización de su obra véase su charla TED en https://www.ted.com/talks/sethembile_msezane_living_sculptures_that_stand_for_history_s_truths/up-next.

²⁰ L. Botha fungió como Primer Ministro desde 1910, cuando la unión fue declarada, hasta su muerte en 1919.

mujeres (mujeres negras, sobre todo) a partir de las estructuras y las historias conmemorativas. Para reducir la importancia del estadista, Msezane se colocó sobre su propia plataforma y preparó los ángulos para la toma que vino después, todo esto de una forma en la que ella se volvía monumentalmente imponente, mientras que él se veía empequeñecido y marginado. El efecto consistía en situar ambas figuras en una relación no ortodoxa con respecto al paisaje cargado de historia que los rodea: yacen detrás el montículo inconfundible de la montaña Cabeza de León y las faldas de Signal Hill, en donde los primeros colonos europeos acamparon, y son visibles las puertas blancas del parlamento, que en algún momento era exclusivo para los hombres blancos, pero no caben dudas en lo que respecta a quién es importante y quién se sitúa a lo lejos en este momento transicional de la historia. Adornada con abalorios y zapatillas de piel zulú, la figura imponente de una mujer negra domina aquí la escena, preside la plaza y supera a su antiguo colonizador. Ella está de pie, plantada como una escultura viva, a fin de contrarrestar el peso muerto del pasado.

La *performance* en la Plaza del Parlamento fue continuada por muchas otras: en el Día de la Juventud, que fue así designado para conmemorar las protestas estudiantiles de junio de 1976, Msezane vestía un uniforme escolar para la pose que asumiría; en el Día de la Libertad llevó a cabo una *performance* en la Plaza Greenmarket de Ciudad del Cabo en el sitio de un viejo mercado de esclavos; mientras que en el Día de la Mujer se mantuvo de pie con el pecho desnudo en la Plaza Langa Freedom para que se llamara la atención a propósito de la violencia que se ejerce en contra de las mujeres. En cada caso el atuendo es específico para la *performance*. Pero un significativo se repite: el velo con abalorios. Este elemento íntimo,

procurado específicamente para las *performances*, se vincula a la cara ocultada en las ceremonias de adultez o en las bodas donde el respeto exige el anonimato de la mujer y su autosupresión. Sirve como una inscripción identificable de una feminidad singularmente africana, al mismo tiempo que aparta a su portadora de cualquier reconocimiento. Para Msezane resulta importante que sus *performances* sean genéricas y simbólicas, en lugar de individualizadas o personales. Con velo y disfrazada, ella yace de pie, no en cuanto tal, sino como una protagonista de la feminidad negra, colocada subversivamente en el espacio público para cuestionar la supresión y el silenciamiento actuales de sus hermanas.

Cuando Msezane tomó la pose de un pájaro monumental en la UCT, el 9 de abril de 2015, todo esto y más se encontraba colocado donde correspondía. La elección del disfraz de pájaro no era arbitraria. No se trata de un fénix genérico en ascenso. En realidad, remite a un pájaro particular: un *chapungu* (mencionado en el título de la fotografía), que es la palabra shona para águila africana, el emblema nacional de Zimbabue y el tema de un grupo de esculturas famosas de esteatita que fueron removidas durante los tiempos coloniales de la antigua ciudad del Gran Zimbabue. Desde entonces todas ellas han regresado, salvo una. Adquirida por Cecil John Rhodes, esta escultura se encuentra todavía en su antigua residencia de Ciudad del Cabo, Groote Schuur, un lugar en el que también proporciona el hilo conductor para tallados decorativos y dibujos.²¹ La figuración de Msezane como *chapungu* narra entonces varias historias: hace

²¹ Estoy agradecido con Rayda Becker por haberme mostrado esta casa, señalándome la ubicuidad del diseño del pájaro en sus detalles decorativos.

referencia a la cleptomanía colonial y el despojo de recursos (espirituales y materiales) de la tierra; invoca sistemas de creencias y tesoros africanos que son anteriores a la captura imperial; postula la presencia y la potencia de las mujeres africanas como custodias de la cultura e intermediarias de la esperanza y la transformación.

Tanto para Msezane como para Goldblatt, el día en que Rhodes cayó fue épico. Ellos, como cientos más, estuvieron ahí para conmemorar el momento. Registraron de una forma inadvertida y a la vez consciente lo que significó para la escultura ser removida públicamente. Y tal vez sus trabajos revelan más de lo que pretendieron. Para Goldblatt, testigo veterano y narrador de verdades de tiempo completo, el espacio del que Rhodes fue removido ahora se encuentra vacío. Se desnudó a la figura empequeñecida de cualquier poder que antes pudo haber poseído, y el pedestal aparece en ruinas y desamparado, reducido a una vacuidad rudimentaria que debe ser, sin embargo, llenada y renovada. Los brazos y las extremidades impacientes de los jóvenes están congregados, esos «digitales de nacimiento» para quienes la creación de imágenes es rápida, barata y llena de colores. Se inclinan hacia delante, anticipando el acontecimiento y sus consecuencias. Sin embargo, con un examen más detallado parece evidente que la muchedumbre, aunque a primera vista sea representativa de una nueva generación de ciudadanos/consumidores, es mayoritariamente masculina: grupos de jóvenes con camisetas y jeans, cuyos cuerpos y artilugios hacen más largos sus brazos para apoderarse del espacio. Goldblatt nos da así el contexto en el que la joven Msezane llevó a cabo una *performance*. El hecho de que ella tuviera que introducir a su persona disfrazada en este entorno principalmente masculino, permaneciendo sola de pie

en el calor y por horas, antes, durante y después de la remoción, debe haber requerido muchas agallas y resistencia. Por su parte, nos imaginamos a Goldblatt apoyándose con dificultades en algún punto abarrotado: el documentalista consumado, posicionado de tal modo que pudiera abarcar la grúa, la muchedumbre y el escenario. Él, el realista consumado, nos proporciona la imagen definitiva de lo ocurrido. Estaremos siempre en deuda con él.

Sin embargo, Msezane hace algo diferente. Ofrece un saludable correctivo femenino a la usurpación de la historia a través del género.²² Encarnando la diferencia, marca un contrapeso tanto de la figura de Cecil Rhodes como del clamor de la multitud, insistiendo en la visibilización de lo femenino en el terreno estético y político. No se trata sólo de algo alegórico: la tersa piel de Msezane y su tensa musculatura testifican los costos corporales de su acto. No es ni una Libertad de piedra ni una Venus alada. Su cuerpo tiene que soportar y sobrevivir el calvario. Su medio es una *performance* personal, y no una documentación desinteresada; la fotografía es un rastro parcial y mediatizado de todo esto. Pero lo que sale a la luz con *Chapangu — The Day Rhodes Fell* también excede las expectativas. Porque Msezane no pudo haber sabido, cuando agitaba sus brazos alados en el aire, que éstos se volverían una prótesis a través de la cual su «captor» encadenado fue levantado. Imaginado como un conductor de la transformación, su cuerpo disfrazado contribuye con una prefiguración de la esperanza. Msezane tampoco habría sido capaz

²² El secuestro de la protesta y la remoción por hombres constituye un subtema de la obra *The Fall*, la cual muestra inteligentemente la manera en que el *Fallism* se encuentra fracturado por líneas de género y mantiene una relación con los debates y la política interseccionales. Cf. la escena 6, que se subtitula, «The Patriarchal “Plenary”», pp. 35-40.

de predecir que sus brazos cruzados y repletos de colores, mientras estaban elevados y grababan a su alrededor, hablaban no sólo de los sueños de una nueva generación que conoce la tecnología, sino de la visión de un amanecer no racializado, al que el momento de la remoción anticipa. Capturada en pleno contacto de la carne y del baile de los brazos elevados, se trata de una réplica a los esencialismos racializados, que antaño subyacieron a la construcción de la estatua y que todavía hoy amenazan con eclipsar su caída.²³

Traducción del inglés:
Alan Cruz

BIBLIOGRAFÍA

- «A Time of Reckoning: Contemporary South African Art», Okwui Enwezor en conversación con Sue Williamson, en *Being There: South Africa, A Contemporary Art Scene*, pp. 28-29.
- Baxter Theatre Centre, *The Fall*, Londres, University of Cape Town/Oberon Books, 2017.
- Rory Bester, «In and Out of Art History in South Africa», en *Being There: South Africa, A Contemporary Art Scene*, pp. 39-44.
- Masixole Feni, «Township sanitation: A row of the Mshengu communal toilets is visible as you enter Khayelitsha», en *id.*, *A Drain on our Dignity*, Johannesburgo, Jacana Media, 2017.
- Tamar Garb, «A Land of Signs», en *id.* (ed.), *Home Lands — Land Marks*, Londres, Haunch of Venison, 2008, pp. 28-39.

²³ Para una discusión crítica de la política racializada del *Fallism*, cf. Ashraf Jamal, «Ed Young, Fatally Prejudiced».

- _____, *Figures & Fictions: Contemporary South African Photography*, Gotinga, Steidl, 2011.
- David Goldblatt, *Some Afrikaners Photographed*, Johannesburgo, Murray Crawford, 1975
- _____, *South Africa: The Structure of Things Then*, Ciudad del Cabo, Oxford University Press, 1998.
- _____, *Structures of Dominion and Democracy*, edición de Karolina Ziebinska-Lewandowska, Gotinga, Steidl, 2018.
- Ashraf Jamal, «Ed Young, Fatally Prejudiced», en *id.*, *In The World: Essays on Contemporary South African Art*, Londres, Thames & Hudson, 2018, pp. 15-33.
- A. Kayum Ahmed, «Fallism as Public Pedagogy», consultado el 26 de marzo de 2018 en <https://africasacountry.com/2017/07/fallism-as-public-pedagogy/>.
- Jeremy Kuper, «The structures that David Goldblatt values», consultado el 15 de marzo de 2018 en <https://mg.co.za/article/2015-04-23-david-goldblatt-structures>.
- Achille Mbembe, «Difference and Repetition. Reflections on South Africa Today», en AA. VV., *Being There: South Africa, A Contemporary Scene*, París, Fondation Luis Vuitton/Éditions Dilecta, 2017.
- Hans Pienaar, «The Removal of Art at UCT: Interview with Alex Dodd», en *Litnet*, 15 de marzo de 2018.
- Brenda Schmahmann, «The Fall of Rhodes: The Removal of a Sculpture from the University of Cape Town», en *Public Art Dialogue*, vol. 6, núm. 1, 2016, pp. 90-115.
- Paul Weinberg (ed.), *Viewpoints: The University of Cape Town and its Treasures*, Ciudad del Cabo, UCT Press, 2013.

La fotografía de Santu Mofokeng: «la violencia está en el saber»

El fotógrafo sudafricano Santu Mofokeng (1956) ha señalado en alguna ocasión las pocas imágenes que rodeaban la vida de la gente cuando él era un niño en Soweto, en comparación con la Sudáfrica actual. En específico, se ha referido a la «televisión nebulosa»: esa sombra blanca que aparecía en las pantallas cuando la transmisión en blanco y negro fallaba. Para él, ésa sigue siendo una imagen memorable. David Goldblatt, otro fotógrafo sudafricano, ha descrito la fotografía como un objeto *tenue*.¹ Me interesa la manera en que Mofokeng logra atenuar la fotografía aún más. Incluso en la década de 1980, cuando sus colegas del colectivo Afrapix seguían las protestas y los enfrentamientos con la policía para producir imágenes nítidas y realistas para el consumo local e internacional, Mofokeng se encontraba, en sus propias palabras, «persiguiendo sombras».

¹ Cf. *David Goldblatt Retrospective*.

Paul Virilio plantea un problema de suma importancia cuando discute sobre el problema filosófico de «*la separación del punto de vista*, la percepción compartida del entorno entre lo animado (el sujeto viviente) y lo inanimado (el objeto, la máquina que observa)». ² Tanto lo animado como lo inanimado son producto de mediaciones intensas, no se trata simplemente de una división sujeto/objeto. ³ Se trata, al contrario, de los efectos híbridos, retentivos y experimentales de un punto de vista fracturado y específico, surgido en África. Y, aún más, de lo que esos efectos pueden aportar para pensar la fotografía. Las suposiciones que sustentan una forma de saber disciplinario como la historia y las normas positivistas de documentar la fotografía en la Sudáfrica del apartheid tardío, merecen ser abiertas y estudiadas minuciosamente. Es posible que las sutilezas expresivas y sociales de ese momento modernista hayan sido poco valoradas. No ayuda, por otro lado, aislar las disciplinas más empíricas de la teoría visual.

Quisiera viajar, siguiendo el trazo de este camino, a través del trabajo y el pensamiento de Mofokeng. Lo fantasmal de su obra y su búsqueda del espíritu —de aquello en lo que la gente cree— son una suerte de post-imagen etérea. Por varias razones —socioeconómicas, algunas de ellas— Mofokeng ha utilizado químicos desgastados para lograr ciertos efectos. Cuanto más nos acercamos a sus procesos de trabajo, el cuarto oscuro parece estar más lejos de la problematización abstracta de Debord, Virilio, Foucault y Baudrillard sobre la literalidad del lente y de su alcance casi absoluto. Su denigración del espectáculo, de la mirada, y su crítica de la vigilancia parecen originarse en una disciplina *física*

² Paul Virilio, *The Vision Machine*, p. 59.

³ Daniel Miller, «Materiality: An Introduction», p. 11.

y no en la acción transformadora de la *química*. Ambas disciplinas, sin embargo, se encuentran en el espacio oscuro al interior de una cámara.

El lente parece estar en el primer plano de una buena parte de la teoría visual y a menudo se descuida el proceso que sigue a su uso sobre superficies de retención, el «resultado de una tardanza, un desvío por el proceso químico de revelado e impresión».⁴ La crítica habla con recurrencia de las temporalidades estáticas introducidas en la historia por las imágenes fotográficas. Pero también es relevante la extensión y el desborde fuera de la temporalidad que tienen lugar en el cuarto oscuro, y los efectos que esto tiene en la imagen y en la historia. Las extemporalidades de la fotografía se convierten en las temporalidades del cuarto oscuro; estas últimas no son necesariamente fieles a los momentos específicos que la rodean, pero logran evocar cosas más allá de ellos. «Si introduzco luz, estoy creando, no documentando», dice Mofokeng.⁵ «Puedes probar tu suerte en el cuarto oscuro».⁶ El cuarto oscuro ejerce también una influencia sobre la forma en que se toman las fotografías venideras. Esto crea un espacio temporal aún más grande, repleto de mediaciones y «percepciones compartidas» que congelan y expanden el tiempo mismo.

Los paradigmas socio-históricos dominaban el pensamiento en Sudáfrica cuando la fotografía documental progresista era la corriente principal. En cierto modo, normalizaron convenciones similares: el silencio, por un lado; la invisibilidad, por el otro. Por un lado, había una «historia desde abajo» y, por el otro, una fotografía de la represión y de la resistencia de sus víctimas negras. Mofokeng, en cambio, llamó la atención sobre algo

⁴ Laura Mulvey, *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*, p. 19.

⁵ Entrevista directa con Santu Mofokeng, realizada por Patricia Hayes, Farzanah Badsha y Mdu Zakaza, Johannesburgo, 24 de julio de 2005.

⁶ Santu Mofokeng, *Santu Mofokeng*, p. 29.



© Santu Mofokeng, *Winter in Tembisa*, 1989.

distinto con su manipulación del tiempo y de la mirada. Su fotografía abre interrogantes y hace énfasis en asuntos distintos. Es casi un lugar común trazar un paralelismo entre los géneros dominantes de la historiografía y de la fotografía, pero no es tan común hablar del efecto de la fotografía *en la historia*, a través de su impacto público. Volveré sobre esto en relación con el trabajo de Mofokeng. ¿Los medios dieron forma a la lucha política, según sostienen algunos? ¿La historia está hecha de visualidades?⁷

Cito en este texto las palabras de Mofokeng utilizando una variedad de fuentes.⁸ Las exposiciones y foto-ensayos de Mofokeng, desde la década

⁷ La última pregunta se encuentra en Christopher Pinney, «*Photos of the Gods*»: *The Printed Image and Political Struggle in India*, p. 8.

⁸ Sobre todo, ensayos en los que Mofokeng ha formulado su biografía y pensamiento con una sofisticación cada vez mayor; textos curatoriales, el más reciente, de la exposición *Invoice*;

de 1980 hasta hoy, son de particular interés. Muchos de ellos estaban mediados de maneras específicas en su momento, y ahora han sido re-posicionados deliberadamente en la era post-apartheid. Este ensayo, sin embargo, está basado sobre todo en la reciente exposición *Invoice* (2007) y, por tanto, es muy específico. Mofokeng es un fotógrafo ampliamente publicado y exhibido, y cada día se vuelve más cosmopolita. La fotografía sudafricana ha experimentado un profundo cambio; un movimiento desde los espacios politizados de la lucha anti-apartheid de la década de 1980, hasta el espacio más abstracto de las galerías de comienzos del siglo XXI. El trabajo de Mofokeng, y su visión acerca de la fotografía, se han desarrollado en este contexto.

Cuando habla en público, Mofokeng suele dar círculos antes de llegar a una formulación final. En un recorrido público de *Invoice*, dijo: «la violencia está en el saber». (Alguna vez él me preguntó qué pensaba de *Invoice* y le respondí que era como la huella que deja un golpe en la piel). La violencia no está, directamente, en la mirada. Se deriva del hecho de que hay *saberes* asociados a la mirada. Por la familiaridad con fotógrafos sudafricanos de la década de 1980, este saber es compartido por muchos espectadores. Cuando se sitúan dentro del corpus temático de la era de la lucha contra el apartheid, las imágenes de Mofokeng trabajan en

su propia correspondencia por correo electrónico; declaraciones orales, incluidas entrevistas; una larga conferencia en el posgrado de la Universidad del Cabo Occidental (UCO) en septiembre de 2006, antes de la inauguración de *Invoice*; y, finalmente, conversaciones informales. Mi investigación formó parte del Proyecto de Fotografía Documental de la UCO, y fue apoyada por la misma institución y por la Fundación para la Investigación Nacional de Sudáfrica. Estoy profundamente agradecida con Santu Mofokeng por su apertura al diálogo y por permitirme utilizar su material. También quiero agradecer a Farzanah Badsha, Mdu Xakaza, Ciraj Rassool y a mis colegas de la UCO Adam Ashforth, David Campbell, Wendy Ewald, Susan Meiselas, Nancy Rose Hunt, Helmut Puff, Gary Minkley, Omar Badsha, Sujith Parayil, Tapati Guha-Thakurta y al público de los seminarios del Cabo, Ann Arbor, Middletown y Calcuta, por sus críticas y sugerencias.

contra del contexto positivista. Esa estrategia fotográfica se ha vuelto cada vez más legible con el paso del tiempo.

I. EL TELÓN DE FONDO

¿Qué saberes están asociados a la práctica de la mirada en Sudáfrica? Dentro del contexto continental, Sudáfrica está relativamente industrializada y urbanizada y ha sido, también, una sociedad bastante fotográfica. Éste no es el lugar para hacer una historia de la fotografía sudafricana o africana; basta decir que el trabajo fotográfico documental comenzó a aparecer en la obra de fotógrafos blancos de la década de 1940 como Constant Stuart Larrabee, Wli Weinberg y Leon Levson, casi al margen de sus proyectos comerciales. La revista *Drum* fue una plataforma crucial para la emergencia, en la década de 1950, de fotógrafos negros. Entre ellos, el más destacado fue Ernest Cole, quien finalmente se exilió para poder publicar su denuncia del apartheid: *House of Bondage*, una obra que fue prohibida.⁹ Cole murió en la pobreza y, al parecer, estéticamente frustrado, en Nueva York, en 1967. Sus compañeros de *Drum*, Alf Khumalo y Peter Magubane, fueron los modelos negros para el joven Santu Mofokeng en Soweto. Magubane fue de especial importancia, pues fotografió Sharpeville y, después, Soweto mismo.

En la década de 1980, David Goldblatt se convirtió en un mentor importante para Mofokeng. Él mismo ha hablado de su formación como fotógrafo en su célebre ensayo «Trajectory of a Street Photographer».¹⁰ Es menos sabido que Mofokeng dio clases de fotografía en el Centro de

⁹ Cf. Darren Newbury, *Defiant Images: Photography and Apartheid South Africa*, capítulos 3-5.

¹⁰ Santu Mofokeng, «Trajectory of a Street Photographer», pp. 40-46.

Arte Mofolo, en Soweto, que dirigía su amigo Cecil Manganyi. Ambos eran miembros del Grupo Cultural Medupi desde 1977.

A menudo, la fotografía sudafricana es aislada de otras disciplinas artísticas. Se trata de una categorización que se ha justificado por su impacto político pero, también, por los factores económicos que sustentaron ese impacto. Mofokeng ha dicho que, en aquel momento, se sintió motivado por ciertas ideas de consciencia negra y autoayuda.¹¹ Esto fue antes de que se uniera al colectivo de fotógrafos Afrapix, a mediados de la década de 1980. Afrapix unió a fotógrafos progresistas de orígenes diversos que no sólo buscaban documentar y apoyar la lucha contra el apartheid, sino que ponían su trabajo al servicio de sindicatos y otros movimientos políticos, juveniles y democráticos de esa época.¹²

Varios fotógrafos de Afrapix han hablado de cómo, en la década de 1980, sus cámaras funcionaban como pasaportes que les permitían cruzar fronteras. Pero la historia del pasaporte de Mofokeng tiene una trayectoria distinta:

Debo confesar que la envidia fue una de las cosas que me motivó a adentrarme en el mundo de la fotografía. Algunos de mis compañeros en la escuela primaria tenían cámaras, y yo me di cuenta de que eran muy populares y no tenían ningún problema para acercarse a las chicas y hablarles. Siempre tenían algunas monedas sonando en sus bolsillos.

¹¹ Comunicación personal por correo electrónico, 5 de julio de 2007.

¹² Cf. Patricia Hayes, «Power, Secrecy, Proximity: A History of South African Photography». También publicado con el mismo título en Alexander Tolnay (ed.) *Reality Check: Contemporary South African Photography*, pp. 10-31.

Mofokeng consiguió su primera cámara a los diecisiete años:

Amaba esa cámara. Me ayudó a superar mi incomodidad ante la gente. Me comenzaron a invitar a fiestas. Mi estatus social cambió. A cualquier lugar al que iba, gente que no conocía se acercaba a mí para que les tomara una fotografía, o simplemente para hablar. Todo porque llevaba una cámara colgando del cuello. [...] Para mucha gente, las cámaras portaban una suerte de fascinación mística.¹³

En Soweto, no muchas personas tenían una; «quizá eso explica mi ascenso social artificial».¹⁴

Más allá de la popularidad entre su grupo, Mofokeng no podía ganarse la vida como fotógrafo de calle, por lo que comenzó a trabajar en un laboratorio farmacéutico luego de graduarse. Fue el mejor de su generación, pero no pudo entrar a la carrera de filosofía en la Universidad de Witwatersrand, especialmente en esos años, marcados por la movilización política de los estudiantes contra el apartheid.¹⁵

Luego de cuatro años de aburrimiento, se convirtió en un *donker kamer assistente*: asistente en el cuarto oscuro. Era un trabajo «sin opciones de movimiento»,¹⁶ pues la política racial era aplicada al pie de la letra: sólo los blancos podían convertirse en aprendices de fotógrafos; y sólo los blancos y los *coloreds* —es decir, quienes eran clasificados como «de raza mixta» por las leyes del apartheid— podían ser técnicos. En todas los relatos sobre su vida que he encontrado, Mofokeng menciona un

¹³ Santu Mofokeng, «The Black Albums: South Africa Rediscovered its History», p. 216.

¹⁴ *Ibid.*, p. 218.

¹⁵ Entrevista con S. Mofokeng, por Hayes, Badsha y Xakaza.

¹⁶ S. Mofokeng, «The Black Albums», p. 219.

comentario que escuchó mientras trabajaba como asistente. Viendo las transparencias a color del cuerpo de un miembro del Congreso Nacional Africano que había sido asesinado, un famoso fotoperiodista dijo: «No hay nada más bello que la piel negra y la sangre. Contrasta de manera preciosa. No hay nada como eso».¹⁷

Mofokeng cuenta que unirse al colectivo Afrapix en 1985 le permitió conseguir un lugar para vivir y los recursos necesarios para convertirse en un fotógrafo profesional.

Me dio dinero para comprar una cámara y rollos para documentar la vida en Soweto y el creciente descontento en los *townships*.¹⁸ La confianza que depositaron en mí fue, de alguna manera, errónea: yo estaba más interesado en la vida cotidiana de los *townships* que en la efervescencia social.¹⁹

Mofokeng participó en los programas educativos de Afrapix y se convirtió en fotorreportero del *New Nation*. En algunas de sus narraciones, Mofokeng cuenta cómo se salvó por poco de ser linchado luego de que algunos camaradas suyos fueran asesinados en Soweto. Otra de sus historias cuenta cómo su colega de Afrapix Paul Winberga lo salvó de un grupo de esquirolas, quedándose con él un piquete de huelga.

En términos generales, Mofokeng cuenta que su estatus marginal era un obstáculo para él. En términos prácticos, esto quería decir que no podía acceder al cuarto oscuro de Afrapix con la rapidez necesaria

¹⁷ *Ibid.*, p. 220.

¹⁸ En el régimen del apartheid, los *townships* eran asentamientos urbanos confinados para población no-blanca. Soweto —South Western Townships— es el ejemplo más conocido. [N. del T.].

¹⁹ *Idem.*

para revelar las fotos para la prensa, o que no podía llegar a los lugares indicados para tomar fotos de primera línea, a diferencia de sus colegas blancos, que podían pagar coches o motocicletas. De hecho, al día de hoy, Mofokeng no sabe manejar. La estrechez económica también marcó *físicamente* su trabajo: por ejemplo, el echar mano de químicos reusados para revelar.²⁰

Finalmente, a finales de la década de 1980, Mofokeng consiguió un trabajo como fotógrafo para el Proyecto de Documentación Oral del Instituto de Estudios Africanos de la Universidad de Witwatersrand, que dirigía el historiador Charles van Onselen. Su trabajo incluía documentar la vida de los peones rurales de Transorangia, especialmente de Kas Maine —el personaje del premiado libro de Van Onselen, *The Seed is Mine*—, y la decadencia de ese duro y vívido mundo rural.²¹ Este trabajo le sentó bastante bien a Mofokeng, permitiéndole un ritmo de trabajo más natural, que le permitió construir un acercamiento fotoensayístico, alejado de las tomas individuales, aisladas y espaciadas. Esta tendencia tiene vínculos con lo que algunos han llamado «un rechazo al evento». Más que eso, esta dinámica le permitió a Mofokeng no tener que fotografiar conflictos. En ese entonces, y aún hoy, odiaba la violencia, y ha dicho que no tiene por qué acercarse a ella: «No funciono cuando hay balas en el aire».²²

He dicho en otros textos que Mofokeng es una figura clave de la crítica a la fotografía documental de la década de 1980, pero de la crítica

²⁰ S. Mofokeng, *Santu Mofokeng*, p. 29.

²¹ Charles van Onselen, *The Seed is Mine: The Life of Kas Maine, a South African Sharecropper, 1894-1985*, 1996.

²² S. Mofokeng, recorrido por la exposición *Invoice*, Galería Nacional de Sudáfrica, 25 de abril de 2007.

hecha *desde dentro*.²³ Su tratamiento de la violencia, y su relación con la emergente economía fotográfica de la lucha contra el apartheid son, de hecho, el origen de ello. Mofokeng cuenta cómo llegó a comprender este problema: «Si muestro en una fotografía a un policía, es una buena foto. Si muestro a dos policías, es aún mejor... Así comencé a categorizar el trabajo que hacía entonces... Si muestro a tres policías, es una foto de portada. Era blancos malos y negros buenos, así de simple».²⁴

¿Qué sucedía entonces con la economía de la fotografía? Parece que, dentro del grupo de Afrapix, todos debían lidiar —sin importar su origen racial, de clase o de género— con el hecho de estar dentro y fuera al mismo tiempo. Aunque, por supuesto, cada quien lo hacía bajo condiciones radicalmente diferentes. Llama la atención que en muchas entrevistas con fotógrafos de Afrapix, la fotografía aparece como una manera de cruzar fronteras; para los fotógrafos blancos, sobre todo, era la manera de entrar en los *townships*. La cámara no sólo era un pasaporte, sino un pretexto y una coartada. Su posición como extranjeros en esos espacios pudo haber sido una de las razones por las que intentaron mostrar con una claridad cristalina las vidas de los negros bajo el apartheid y su lucha contra la represión.

Para muchos era una cuestión de «visibilización». A nivel mundial, la fotografía más buscada era la de un policía blanco golpeando a un joven negro.²⁵ Esta «relación» producía efectos —y economías— sobre la lucha misma, especialmente fuera del país. Para los fotógrafos ne-

²³ Cf. Patricia Hayes, «Visual Emergency? Fusion and Fragmentation in South African Photography of the 1980s».

²⁴ Entrevista con Mofokeng, por Hayes, Badsha y Xakaza.

²⁵ Entrevista con Paddy Donnelly, exmiembro de la Fundación Internacional de Defensa y Ayuda, Londres, 29 de mayo de 2003.

gros, era sumamente atractivo ser parte de una pequeñísima minoría, especialmente si eras un *insider* de Soweto. El lugar de Mofokeng, sin embargo, significaba otra cosa: él no se sentía seducido por la escena, como el resto. Odiaba la violencia. Comenzó a construir objeciones a la demanda internacional de imágenes de lucha, y pasó por un proceso personal y ético de cuestionamiento de la economía visual de su época.

Por eso, su fotografía de policías armados en la calle Plein de Johannesburgo, en 1986, es poco usual. En la imagen, la violencia de la policía no sucede aún, pero está latente. Es una fotografía de suspenso, de una violencia que está a punto de suceder. Lo sabemos porque, viendo otras fotografías, sabemos que estas confrontaciones terminaban en violencia. Aquí, Mofokeng juega con la temporalidad, pues rechaza situarse en el pleno *ahora* de la «fotografía de lucha». En cambio, permanece suspendido, enfrentándose a los policías blancos como lo hacían los jóvenes negros de la década de 1980.²⁶

Los espectadores pueden pensar y sentir cosas distintas a las que les producen las típicas imágenes de policías blancos atacando a jóvenes negros. Mofokeng desplaza esa posición subjetiva y normativa. Aún más, si se toma en cuenta la posición de la cámara, es irónico que el fotógrafo se enfrente directamente al fotógrafo de la policía, como si se tratara de un extraño show representacional, con implicaciones sobre formas diversas y enfrentadas de la verdad. Volveré más adelante sobre el tema del desplazamiento de la subjetividad y de la expectativa.

Según varias de sus narraciones, un punto de quiebre fundamental para Mofokeng fue un comentario que un espectador dejó en el libro de visitas de su primera exposición individual en Johannesburgo en

²⁶ Esta fotografía fue incluida en la exposición *Invoice*.



© Santu Mofokeng, *Eyes Wide Shut (Ishmael)*, 2004.

1990. Decía: «Están haciendo dinero con los negros», y lo había firmado «Vusi».²⁷ Mofokeng ya se sentía preocupado por la manera en que su trabajo era «absorbido, interpretado y asimilado por el *mainstream*». El comentario de Vusi confirmó su incomodidad. Luego de «una larga reflexión», lo impulsó a intentar un proyecto histórico de largo alcance, un diálogo entre sus propias fotografías y aquellas que la gente común guarda en sus casas. Ese principio fue la base de un trabajo posterior, llamado *The Black Photo Album/Look At Me*.²⁸ Este corpus no es el objeto de este ensayo, pero volveremos sobre un aspecto específico de los *Black Photo Albums* más adelante. Mofokeng ha dicho que el comentario de Vusi le ayudó a darse cuenta que se había convertido en un simple

²⁷ Exposición de S. Mofokeng, *Like Shifting Sand*, 1990.

²⁸ S. Mofokeng, *Santu Mofokeng*, p. 36. Véase también, «The Black Albums», p. 222.

fotógrafo profesional: «No le estaba prestando suficiente atención a las narrativas y a las aspiraciones de la gente que estaba fotografiando. Me había olvidado o había ignorado mis orígenes».²⁹

II. LO COTIDIANO

El comentario de Vusi le aclaró las cosas a Mofokeng. Cuando era un nuevo miembro en Afrapiz ya había fotografiado la vida cotidiana; por ejemplo, en su serie «Church Train», que luego se convertiría en un trabajo mucho más amplio sobre la espiritualidad. Luego del comentario, Mofokeng comenzó a distanciarse del resto de los fotógrafos de la época, de varios modos:

En medio de las idiosincrasias de la vida en la década de 1980, donde todo el mundo quiere mostrar que el apartheid está mal, yo tomo fotos de la vida diaria. Fútbol, bares, la vida cotidiana... Cuando el mundo se cansa de ver... *sjamboks*³⁰ o lo que sea vienen a tu obra y comienzan a preguntarse cómo es la vida diaria.³¹

Así, Mofokeng situó sus excursiones fotográficas dentro del marco de la «vida cotidiana», ese elusivo concepto que significa todo y nada. Varios fotógrafos sudafricanos lo han usado,³² y estuvo dentro y fuera

²⁹ *Idem.*

³⁰ El *sjambok* es una especie de látigo, utilizado originalmente por la población boer para controlar a su ganado. Durante la época del apartheid fue utilizado por la policía y se convirtió en un símbolo de la brutalidad policial contra la población negra. [*N. de T.*].

³¹ Entrevista con Mofokeng, por Hayes, Badsha y Xakaza.

³² Cf. P. Hayes, «Politics, Art and the Everyday: Omar Badsha and Social Documentary Photography in South Africa (1960s-1980s)».

del debate durante toda la década de 1980. Un gesto interesante puede encontrarse en el fotoensayo colectivo «Going Home», de Mofokeng y Paul Weinberg —miembro fundador de Afrapix—, publicado en la fugaz revista *Full Frame*, editada por el colectivo. Allí, las palabras del joven blanco de Pietermaritzburg y de los jóvenes negros de Soweto se sitúan lado a lado, para ayudar al «entendimiento mutuo». En ese momento, Mofokeng dijo: «Esto significa que debíamos explorar honestamente los mundos que existen más allá de la rutina de ir a casa».³³ La yuxtaposición de razas es un movimiento político obvio. Decir que hay que explorar los mundos más allá de la rutina, no lo es tanto.

La «vida cotidiana» ha sido tratada a profundidad en la escritura y la historiografía sudafricanas.³⁴ Resurgió, sobre todo, a través de las críticas a la Comisión de Verdad y Reconciliación que, al enfocarse en las grandes violaciones a los derechos humanos, dejaba fuera «el horror de la vida cotidiana»: todas las afrentas que eran vistas como naturales, como parte de la vida. Como han sugerido Felski y otros, esto es lo que a menudo se pierde de vista.³⁵ En entrevistas recientes, Mofokeng habla explícitamente de «lo invisible de la cotidianidad». Dice que «no hay un vocabulario real para el apartheid no fotografiado».³⁶

Mofokeng también utiliza la noción de biografía ficcional o metaforizada para describir su trabajo en Soweto durante la década de 1980 y, también, los *Black Photo Albums*. Aunque en general podemos seguir la posición de Allan Sekula, quien argumenta que las fotografías son «signos

³³ S. Mofokeng y Paul Winberg, «Going Home». *Going Home* fue también una exposición en el Canon Image Centre, Ámsterdam, 1990.

³⁴ Cf., por ejemplo, Njabulo S. Ndebele, *Rediscovery of the Ordinary*, publicado originalmente por el Congreso de Escritores Sudafricanos en 1990.

³⁵ Rita Felski, «The Invention of Everyday Life», pp. 15-31.

³⁶ Entrevista con Mofokeng, por Hayes, Badsha y Xakaza.

visuales que son, al mismo tiempo, intensamente privadas y socialmente ubicuas»,³⁷ la biografía metafórica de la que habla Mofokeng es un artefacto increíblemente más sutil. Es sumamente significativa para él, pero sólo es tangencial y no directamente autobiográfica. Estas «ficciones» están llenas de humo, niebla y otros elementos y técnicas que ocultan más de lo que exponen.

Estos elementos y materiales son deliberados, como él mismo ha dicho:

Yo sé de estética... Conoces esas reglas y, cuando las rompes, sabes qué es lo que estás rompiendo... No es un accidente. No aprendí la técnica para rebelarme contra ella, sino para tratar de hacer una fotografía que fuera distinta. Quería tener el control y quería ser diferente.³⁸

Mofokeng ha dicho que no es un animal político, pero seguramente muchos no estarían de acuerdo con eso. Todo está permeado por lo político, pero la forma en la que cada quien lidia con ello a nivel estético depende de varios factores. Algunos críticos han hecho énfasis en su obsesión con el movimiento,³⁹ pero yo he notado, con mucha más fuerza, la forma en que sus imágenes rompen con la preocupación generalizada sobre las relaciones interraciales y las condiciones «estrictamente» sociales. Al contrario, Mofokeng se preocupa por la gente, a veces en relación con los otros pero, sobre todo, en su relación con objetos, cosas, animales, espacios y artefactos invisibles. A menudo se trata de paisajes,

³⁷ Allan Sekula, «A Portable National Archive for a Stateless People: Susan Meiselas and the Kurds», p. 9.

³⁸ S. Mofokeng, presentación en el programa de posgrado de la Universidad del Cabo Occidental, 20 de septiembre de 2006.

³⁹ Discurso del colectivo *Autograph* en la inauguración de *Invoice*, Galería Nacional de Sudáfrica, Ciudad del Cabo, 2 de diciembre de 2006.

espacios urbanos sobre los que hay que meditar. En años recientes, cada vez aparecen más paisajes vacíos. Hablando de los espacios sepulcrales y con tumbas, o de los memoriales que ha fotografiado recientemente en Vietnam, Nagasaki y Auschwitz, Mofokeng dijo: «Me siento atraído por estos espacios».⁴⁰

A mediados de la década de 1980, su serie «Church Train» surgió, literalmente, de la cotidianidad urbana, y combinó el movimiento y la espiritualidad. Estas fotografías forman parte de una serie sobre la oración y otras actividades religiosas que tienen lugar en trenes de trabajadores de Soweto a Johannesburgo. La distancia y el tiempo que requería transportarse al trabajo implicaba que la gente no podía asistir regularmente a la iglesia y, por eso, algunos compartimentos de los trenes se convirtieron en sitios de culto. Mofokeng mismo tenía que viajar de Soweto a Johannesburgo y, de allí, a Randburg. Ecuánime, como siempre, decía que le irritaba el ruido que le impedía dormir. Su venganza fue fotografiar a los pasajeros: así surgió la serie. Teniendo en cuenta los años en que se tomaron las fotografías, durante el clímax de la lucha política, enfocarse en un objeto así resulta bastante inusual. Pero es también una clave para entender la obra posterior de Mofokeng: las creencias espirituales de la gente le ayudaban a lidiar con el apartheid.

Así, a diferencia de sus colegas de Afrapix, Mofokeng no usaba su cámara para cruzar la frontera racial; cruzaba hacia otros mundos. Podría considerarse que ese mundo es irreal porque es intangible, pero Mofokeng ha insistido en que se trata de algo profundamente real para muchos sudafricanos. Como él mismo ha dicho, mucha gente pasa su vida entera persiguiendo sombras. Mofokeng utiliza el término *seriti* —de la lengua

⁴⁰ Santu Mofokeng, recorrido por la exposición *Invoice*.

sesotho—, una palabra que significa mucho más que su traducción literal, *sombra*. «Sombra», en realidad, combina los significados de *moriti* y de *seriti*, por lo que «perseguir sombras» tiene un sentido quijotesco que no es necesariamente el que Mofokeng busca transmitir. Según el texto curatorial de *Invoice*, *seriti* puede significar «aura, presencia, dignidad, confianza, espíritu, esencia, estatus, bienestar y poder; poder para atraer la buena fortuna y para protegerse de la mala suerte y de las enfermedades». En las lenguas indígenas de la región «representa la búsqueda de algo real, algo que puede ser puesto en acción, que puede causar efectos; una búsqueda que, quizá, se dirige a prevenir una amenaza o un peligro».⁴¹ Los fenómenos que *seriti* nombra explotan en la definición estándar de lo real. Para Mofokeng, no hay una contigüidad entre lo visible y lo real: *seriti* muestra un orden de cosas completamente distinto. El término «espiritual» —utilizado para describir un nuevo tipo de fotografía— no da cuenta de la profundidad de esta mudanza. En efecto, Mofokeng abrió, prácticamente solo, nuevos campos de representación en la década de 1980: nada más y nada menos que una africanización y una desecularización de lo político y de la fotografía misma.

¿Por qué utilizar el término *desecularización* y no, por ejemplo, «espiritualidad» o «religión» para describir este nuevo campo? Porque, históricamente, el orden dominante en Sudáfrica y las prácticas de representación movilizadas para hacerle frente han sido, ambos, procesos seculares. Tanto la existencia material bajo el apartheid como la fotografía que la documentaba extirparon los elementos espirituales y religiosos que permitían entender la vida africana. Aún más, es difícil agrupar todo lo

⁴¹ S. Mofokeng, texto curatorial de la exposición *Invoice*, Standard Bank Gallery, Johannesburgo, 2007.

que incluyen las creencias africanas dentro del término «religión». Como Paul Landau señaló hace tiempo, se trata de una categoría limitada, enraizada en las especificidades, saberes y disciplinas europeos.⁴²

Esto no significa que Mofokeng empatiza o concuerda con quienes incluyen al *seriti* en sus prácticas religiosas. Sus retratos no son ingenuamente positivistas. En más de una ocasión ha expresado un escepticismo casi agnóstico ante lo que usualmente se entiende por religión y espiritualidad. Discutiendo sus fotografías de prácticas rituales obligatorias en Soweto, él mismo ha puesto en cuestión qué tanto la gente realmente cree en lo que hace y, aún más, la efectividad de los *sangoma*, los curanderos. Muchas veces «es más preocupación que espíritu».⁴³ Para él, las preocupaciones materiales a menudo interfieren con lo espiritual.

La desecularización, pues, es un proceso en el que lo secular permanece en tensión con otros ámbitos. La posición de Mofokeng recuerda la noción de «doble consciencia» acuñada por W. J. T. Mitchell. Se trata de un concepto que busca explicar las maneras en las que las personas se mueven «entre creencias mágicas y dudas escépticas, animismos ingenuos y materialismos estrictos, actitudes místicas y críticas».⁴⁴ Cuando Mitchell sostiene que «la manera más usual de resolver esta doble consciencia» es atribuir un lado a alguien más y «asumir la posición del materialista crítico y escéptico», parece que está describiendo el impulso secular en la fotografía sudafricana de la década de 1980. El Estado, responsable del apartheid, fue acusado de «mistificar» la situación a través de sus prácticas engañosas o abiertamente falsas, especialmente las que tenían

⁴² Cf. Paul Landau, *The Realm of the World: Language, Gender and Christianity in a Southern African Kingdom*.

⁴³ Entrevista con Mofokeng, por Hayes, Badsha y Xakaza.

⁴⁴ W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, p. 7.

que ver con la represión al interior o con la guerra en la frontera con Namibia. (Esto también aplica, por cierto, para la cuestión más amplia de quién era *moderno*). Al buscar verdades alternativas frente a las razones de Estado, la fotografía perdió la posibilidad de imaginar cosas más allá de la realidad material; lo sobrenatural, si se quiere.

El estatuto del «desarrollo» en Sudáfrica promovió la normalización de una percepción abiertamente secular. Por su posición como el país más industrializado y «modernizado» de África, con una larga historia de economía formal —a diferencia de la mayoría de países africanos donde, luego de la independencia, predominaron los medios de subsistencia informales—, Sudáfrica ofrece la posibilidad de pensar una normatividad y una racionalidad occidentales que apoyan una economía sólida, en un contexto donde éste no es el caso más común. Esta posibilidad es atractiva y, de hecho, se ha convertido en la forma de vida de muchos sudafricanos. Esta normalización se ha visto apoyada, además, por la relativa abundancia material de una porción significativa de los ciudadanos. Por supuesto, esto ha sucedido sobre todo en contextos urbanos.

Dentro del contexto capitalista de desarrollo, industrialización y urbanización, lo más común es concebir la exclusión y la «contradicción» como las problemáticas principales: ¿quién accede al proceso de desarrollo y quién no? ¿Qué efectos tendrá esto? Desde el punto de vista gubernamental, la segregación racial de finales del siglo XIX y principios del XX fue una manera de resolver esta problemática. Pero esta solución se llevó al límite por las élites afrikáner nacionalistas, modernizadoras y tecnocráticas luego de 1948. El grado de control sobre los cuerpos y la movilidad de las personas racializadas —especialmente africanas— tuvo efectos devastadores en las vidas personales y familiares: llegó al punto de distorsionar —si no castrar— las normas del patriarcado africano.

Muchas personas sobrevivieron apenas, en los bordes, lejos del corazón de las cosas, en diversos grados de deseo, inseguridad y alienación. El padre de Mofokeng —cuyo estatus era de un «extranjero residente»— fue una de esas personas.⁴⁵ Con el paso del tiempo, estas características se transmitieron a las siguientes generaciones, reproduciéndose. Lo que Mofokeng ha llamado la profunda ruptura con la tierra juega un papel fundamental en este asunto.

En un contexto así, los africanos negros podían encontrar una explicación rápida para sus dificultades, para la pobreza, la marginación y el sufrimiento de sus vidas: el apartheid. Pero situar toda la responsabilidad en fuerzas externas exoneraba a las personas de realizar un trabajo de introspección y auto examinación. En el texto curatorial de *Invoice* —una meditación post-apartheid que reelaboraba buena parte de su trabajo previo— Mofokeng habla de los espacios que la gente ocupaba entre la ausencia de poder y una suerte de fatalismo:

Muchos sudafricanos creían en el apartheid [...] al igual que creían en cualquier cosa que les impidiera construir su propio destino; amaban su miedo, los hacía reconciliarse consigo mismos, suspendía las facultades de su espíritu en un instante. El apartheid era un techo. Y bajo ese techo la vida era difícil; muchos aspectos de la vida estaban ocultos, prohibidos.⁴⁶

En otro lugar, Mofokeng se refirió específicamente a las tendencias milenaristas en su país: «Los blancos recibirán su castigo en su otra

⁴⁵ S. Mofokeng, *Santu Mofokeng*, p. 26. Mofokeng nació en Newclare, pero su madre lo registró en el lugar donde ella trabajaba. Comunicación por correo electrónico, 21 de abril de 2009.

⁴⁶ S. Mofokeng, texto curatorial de la exposición *Invoice*.

vida [...]. Lograremos justicia. Quizá a través de los ancestros, quizá a través de Jesús».⁴⁷ Una lógica de este tipo no es del todo distinta a ciertos acercamientos marxistas o socio-históricos, bajo los cuales he estudiado la obra de Omar Badsha, sindicalista, activista y uno de los fundadores de Afrapix.⁴⁸ Hay paralelismos sorprendentes entre los paradigmas de la fotografía documental y de la historia social en Sudáfrica. Pero para estudiar el tipo de situaciones e interpretaciones fotográficas que Mofokeng presenta, una cierta exploración poscolonial es mucho más útil.

Algunos de los textos más evocativos sobre el África poscolonial, por ejemplo, provienen de estudios urbanísticos recientes que logran darle la vuelta a los tópicos de una África fracasada, disfuncional e irracional. Trabajos de este tipo han llegado a nuevos niveles de descripción y de interpretación. Algunos de ellos tocan directamente algunas de las características que emanan de las fotografías de Mofokeng.

Frente a su trabajo siempre existe la sensación de que hay muchas más cosas sucediendo de las que aparecen directamente frente a la mirada. Y, también, de que la vida cotidiana es un campo de fuerzas donde reaparecen las marcas de algo pasado, algo que aún no logra descansar. Al mismo tiempo, la experiencia de ese acecho de lo invisible parece el llamado de un futuro que parece más vago cuanto más difícil es aprehender el presente; una dificultad de la que los mismos sudafricanos son, al menos en parte, responsables.⁴⁹

⁴⁷ S. Mofokeng, recorrido por la exposición *Invoice*.

⁴⁸ Cf. P. Hayes, «Politics, Art and the Everyday».

⁴⁹ AbdouMailq Simone, *For the City Yet to Come: Changing African Life in Four Cities*, p. 92.

Como AbdouMaliq Simone —autor de este pasaje— ha dicho en otro lugar, «una suerte de acecho» permea las perspectivas y los significados de las personas. Pero el origen de este acecho —y el acecho mismo— es sumamente real. Ése es el punto central para Mofokeng. *Seriti* puede acercarse a la palabra *sombra*, pero la ausencia de luz no es todo lo que *seriti* significa. Del mismo modo, hay mucho más que ausencia de luz en las fotografías de Mofokeng. Él mismo está plenamente consciente de la multiplicidad de significados que guarda una fotografía, de sus desbordes. Por eso ha sugerido, de manera implícita, que los fotógrafos no pueden controlarlo: «Tú crees que tus fotografías representan algo, que sabes cuál es su significado». Esto lo ha llevado a un modo más austero de ver, fotografiar e imprimir. Le gusta esa palabra: *austero*. «¿Por qué? Para poder comunicar de una manera sutil esa atmósfera».⁵⁰ Mofokeng prefiere todavía el blanco y negro porque le brinda cierta distancia: «No tienes un punto focal. A mí me gusta eso. Tú tienes que ponerlo. Puedes incluso meditar sobre la imagen».

En una de sus fotos de Auschwitz aparece la vía de un tren que se divide y se pierde. El ojo parece dirigirse al infinito.⁵¹ No hay ningún lugar definido al cual ir, no hay nada evidente que la mirada pueda hacer. Los elementos que otros fotógrafos de su generación humanizaron o tornaron empáticos al posicionarlos en el centro de la composición documental y secular, aparecen distantes en la obra de Mofokeng. Puede sentirse atraído por las dificultades y el dolor humano, pero siempre aparece remoto, separado, a menudo unidimensional o sólo como silueta. Podríamos decir que Mofokeng expande la forma y juega con la

⁵⁰ Entrevista con S. Mofokeng, por Hayes, Badsha y Xakaza.

⁵¹ Agradezco a Mzuzile Mdu Xakaza las discusiones e interpretaciones sobre esta y otras fotografías de Mofokeng.

composición mientras reduce las expectativas sobre el contenido. Los sentidos se agudizan porque los detalles aparecen opacados —aunque no siempre por una oscuridad— y afilan la mente permitiendo una afinación intensificada. Su fotografía de la propaganda de la marca de detergentes Omo en la ciudad de Thembisa es un perfecto ejemplo de ese «sentido sumamente ambiguo del espacio».⁵² Una sensibilidad fotográfica así no es simplemente corpórea o «acuerpada» en un sentido banal, según el cliché sobre África; y otras regiones no europeas con modernidades «problemáticas». No busca la catarsis. Tal vez, aliena y libera la imaginación en un mismo movimiento.

III. MOTOULENG: MAGIA Y ENFERMEDAD

En la década de 1990, Mofokeng realizó varios viajes a Motouleng, el lugar donde —se dice— está enterrada Mantsoupa, una famosa curandera de los conflictivos años del rey Moshoeshoe, en el siglo XIX.⁵³ Hay un vínculo allí con la temática espiritual, «más allá de los límites de las religiones reconocidas oficialmente, en cuevas y espacios abiertos».⁵⁴ Las rocas presentan otro mundo, otro campo, un sitio de iniciación ritual. Motouleng está lejos de la ciudad, y la serie marca una buena parte del trabajo de Mofokeng luego del apartheid. Continúa su preocupación por las creencias espirituales, combinándola con su creciente obsesión

⁵² A. Simone, *op. cit.*, p. 2. Se trata de una cita que puede referirse a las ciudades africanas en general.

⁵³ Motouleng se encuentra cerca de Clarence, en el estado de Orange. Mantsoupa, a su vez, es famosa por haber predicho que el ejército de Moshoeshoe vencería a las fuerzas bóer en la batalla de Viervoet en 1851. Comunicación por correo electrónico con S. Mofokeng, 21 de abril de 2009.

⁵⁴ Sam Raditlhalo, «Communities of Interpretation».

por el paisaje, un tema que, según él, no es central para los sudafricanos negros, por la ruptura de su relación con la tierra.

Mofokeng ha dicho una y otra vez que le gusta dejar las cosas en la ambigüedad. Por ejemplo, lo que pueda significar la silueta de un sacerdote proyectada contra unas rocas. Algo posiblemente no humano. Un demonio, incluso. Pero justo entonces, en 2004, Mofokeng se enteró de que su hermano Ishmael —quien se había convertido en un *sangoma*, un sanador— había contraído sida y tenía apenas unos meses de vida. Lo acompañó entonces a las cuevas para intentar un tratamiento alternativo. Mofokeng abordó el problema de esta pandemia en el texto curatorial de *Invoice*: «Hoy en día, la consciencia sobre las fuerzas espirituales, que le ayudó a las personas a lidiar con el peso del apartheid, está siendo socavada por mutaciones en la naturaleza. Si el apartheid fue un flagelo, la nueva amenaza es un virus. Ambos son peligros invisibles». El retrato que Mofokeng hizo de Ishmael se llama *Eyes Wide Shut*, por su referencia sexual. Toda la familia de Ishmael —su esposa e hijos— murió. En su retrato en Motouleng, hay ya una suerte de película cubriendo sus ojos.

La narrativa de Ishmael interviene en la serie de las cuevas. En *Invoice*, Mofokeng agrega otra fotografía enigmática a ese conjunto, una imagen de algo que podría no ser lo que parece. Fue tomada en un retiro budista a las afueras de Pietermaritzburg. En el cuadro aparece un caballo pastando en un bosque. Ahora es una parte fundamental de una serie llamada *Magic & Disease*: magia y enfermedad.

Mofokeng tiene una serie de fotografías nebulosas que muestran cosas que pueden, o no, ser lo que parecen: el sacerdote de Motouleng que podría ser un demonio, el caballo sin cabeza, cabras sagradas montadas una encima de la otra. Un trabajo así significa mucho más que mostrar la otredad que habita lo ordinario. En la obra de Mofokeng hay una te-

matización clara y sólida de cosas que parecen ser algo más. La falta de nitidez, la nebulosidad o el énfasis en detalles y objetos aparentemente inocuos son las principales técnicas que Mofokeng utiliza para lograrlo. Pero en los tres casos que acabo de mencionar, utiliza la *exactitud* para borrar la identidad misma de las cosas. Sus objetos son fotografiados tal y como los encuentra en el espacio y en el tiempo, pero para que puedan ser leídos de una manera mucho más siniestra, inhumana, no-animal u *otra*. Quizá son «mutaciones de la naturaleza». Las fotografías no transmiten seguridad; no es fotografía humanista. Su contexto espiritual produce un quiebre en las expectativas y abre la mente a otros mundos no materiales, no seculares, ni siquiera normativamente espirituales. Su trabajo rompe con el realismo e introduce dudas en el centro mismo del campo alternativo que produce.

IV. CONCLUSIÓN

Cuando pienso en la anatomía de este *insider* y de las trayectorias fotográficas que ha articulado durante más de veinte años, varios factores complejos coinciden. Como en su obra, en sus textos Mofokeng tiende a evadir ciertos eventos, la violencia y el drama; aunque todos ellos siempre parecen estar al alcance de la mano. Cuando su madre, ya viuda, por fin consiguió una casa, dijo: «Después nos enteramos por qué nuestra nueva casa estaba vacía antes de que llegáramos: había habido un asesinato allí. Un hijo había asesinado a su propio padre en esa casa».⁵⁵ Mofokeng se retira de lo obvio para hacer emerger espacios de ansiedad, memoria, escape.

⁵⁵ S. Mofokeng, *Santu Mofokeng*, p. 29.

Además de su proximidad con la violencia, la biografía de Mofokeng está inmersa en las inseguridades e intimidades de la precariedad en un *township* sudafricano, donde cualquier sentido de seguridad te hace seguir inseguro, como si fueras el objeto de una suerte de mala leche. Se siente la cualidad absolutamente invasiva del Estado del apartheid y de sus ecos: el control sobre los cuerpos y sobre los espacios habitables, su continua capacidad para enfrentar a la gente entre sí. No es de sorprender que muchos buscaron —y buscan aún— escaparse en el mundo espiritual para protegerse y sanar.

Existe una alienación —o un desamparo— frente a las relaciones humanas, atada a profundas inseguridades espirituales.⁵⁶ En una situación así, Mofokeng transmite la intensa sensación de que algo más está sucediendo, algo que está fuera de la narrativa de la política emergente de la década de 1980: una narrativa que se ha prolongado como un sólido campo cultural y nacionalista en la Sudáfrica post-apartheid, especialmente en la era de Mbeki. Pero con Mofokeng hay libertad para la imaginación, la atmósfera de un espacio se vuelve tangible. Extrañamente, también existe una vivacidad de los objetos, de las cosas, incluso de los desperdicios.⁵⁷ De manera irónica, las proximidades de la vida urbana de los sudafricanos negros parecen liberar estas tendencias.

Hay dos maneras en las que la obra de Mofokeng —y sus textos al respecto— plantean cuestiones sobre ese «problema filosófico de la separación de los puntos de vista» y sobre la historiografía sudafricana. En primer lugar, si se lee contra Benjamin, en su amplia definición de *seriti* —«aura, presencia, dignidad, confianza, espíritu, esencia, estatus y

⁵⁶ Cf. Adam Ashforth, *Witchcraft, Violence, and Democracy in South Africa*.

⁵⁷ Cf. el extraordinario ensayo de S. Mofokeng titulado «Lampposts», en S. Mofokeng, *Santu Mofokeng*.

poder»— hay una sugerencia estremecedora sobre todo aquello que la fotografía puede lograr.⁵⁸ En efecto, Benjamin alertó sobre los peligros de la mecanización de la cultura, de que la tecnología destruyera la singularidad de la obra de arte a través de la repetición, la reproducción y la distribución, y de que esto tuviera consecuencias políticamente fascistas. Pero, ¿qué significa reintroducir en la cultura popular post-apartheid un difuminado de iluminaciones enigmáticas y oblicuas? ¿Se trata, de algún modo, de un movimiento *africanizante*? En este sentido, la obra de Mofokeng plantea un problema para el marxismo secular y para sus formulaciones culturales.

La respuesta a estos cuestionamientos no puede encontrarse simplemente reduciendo a Mofokeng a la identidad simple y unitaria de *lo africano*, ni menos aún a la de un *fotógrafo* africano. En efecto, Mofokeng tiene vínculos más o menos cercanos con la economía y la comunidad fotográfica internacional. En muchos sentidos, es un cosmopolita con muchas influencias. Además, como un técnico químico y del cuarto oscuro convertido en fotógrafo, y como un «producto» de Soweto, se encuentra a medio camino entre la ciencia Occidental y la «ciencia africana», término que se utiliza popularmente para referirse a la brujería y la sanación.⁵⁹ Estos dualismos lo han marcado profundamente. Algunas respuestas podrían encontrarse en los usos que se le han dado a sus fotografías, y en los que *no* se le han dado. A diferencia del carácter casi sagrado de algunos retratos de finales del siglo XIX y principios del XX incluidos en los *Black Photo Albums*, las fotografías de Mofokeng no parecen desempeñar el mismo papel en la vida de la gente de Soweto,

⁵⁸ Cf. Walter Benjamin, «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction».

⁵⁹ A. Ashforth, *op. cit.*, pp. 146-148.

por ejemplo. Al contrario, se encuentran en galerías, colecciones, publicaciones y espacios de libre acceso, pero privados: desde allí, la obra de Mofokeng debe lograr la desecularización de la vida diaria de la mayoría de los sudafricanos. Y eso no es tarea fácil.

La obra de Mofokeng plantea una segunda crítica implícita al marxismo y a los paradigmas socio-históricos que dominaron Sudáfrica, sobre todo en la década de 1980. Mofokeng mismo ha dicho que no había nada en todas las historias de la clase obrera, de resistencia y «desde abajo» que pudiera prepararlo para las aspiraciones pequeñoburguesas que encontró en los viejos retratos de los *Black Photo Albums*.⁶⁰ Si el apartheid ocultaba y proscibía muchos aspectos de la vida, estas historiografías y paradigmas intelectuales dominantes ocultaban y proscibían ciertas maneras de mirar.

Para muchos de sus colegas de la década de 1980, fotógrafos famosos de Afrapix y, luego, del Bang Bang Club, la violencia *debía* ser vista.⁶¹ Por eso, el fotoperiodismo y el documental de «verdades» se convirtieron en los géneros dominantes. A través de sus estructuras nítidas, transparentes e hiper-positivistas, tenía un impacto directo sobre la mirada. Pero se reprodujeron hasta la saturación y la fractura. Hasta el agotamiento. Visualmente, la exposición misma vacía a las cosas de su alteridad. Las técnicas de ocultamiento, al contrario, evocan esa alteridad y también, implícitamente, al mundo sobrenatural. No es necesaria una visibilidad vulgar.

Terminaré con una historia de Mofokeng que apunta a las múltiples manifestaciones de la ruptura de los puntos de vista, de la sensibilidad

⁶⁰ S. Mofokeng, «The Black Photo Albums», p. 222.

⁶¹ Cf. Omar Badsha (ed.), *South Africa: The Cordoned Heart*; Iris Tillman y Alex Harris (eds.), *Beyond the Barricades: Popular Resistance in South Africa*; Greg Marinovich y Joao Silva, *The Bang bang Club: Snapshots from a Hidden War*.

visual, del desplazamiento del sujeto y de la creatividad que sigue a la sobrevivencia. Mofokeng cuenta que un día de 1986, un momento antes de que sus rabiosos camaradas intentaran colgarlo de un poste en Soweto, «todo comenzó a parecer irreal. Mi voz no parecía mía... la luz parecía cambiar». Eso le hizo recordar el eclipse que vio en Soweto cuando era niño: «Recuerdo un momento en particular de mi infancia, regresando a casa de la escuela. Había un eclipse de sol. Era invierno y el pasto estaba amarillo, la tierra parecía irreal. El día no era tan brillante. He tratado de capturar ese sentimiento con rollos en blanco y negro, pero no lo he logrado».⁶²

Entonces, en ese encuentro asesino, «un ángel llegó».

Traducción del inglés:

Dante A. Saucedo

© Patricia Hayes, «Santu Mofokeng, Photographs: “The Violence is in the Knowing”», en *History & Theory*, núm. 48, 2009, pp. 34-51.

BIBLIOGRAFÍA

Adam Ashforth, *Witchcraft, Violence, and Democracy in South Africa*, Chicago, University of Chicago Press, 2005.

Omar Badsha (ed.), *South Africa: The Cordoned Heart*, Ciudad del Cabo, Gallery Press, 1986.

⁶² S. Mofokeng, *Santu Mofokeng*, p. 29.

- Walter Benjamin, «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction», en *id.*, *Illuminations*, Londres, Fontana, 1973, pp. 211-244.
- David Goldblatt *Retrospective*, material audiovisual, Johannes Art Gallery, agosto-octubre de 2005.
- Rita Felski, «The Invention of Everyday Life», en *New Formations*, núm. 39, invierno de 1999-2000, pp. 15-31.
- Patricia Hayes, «Politics, Art and the Everyday: Omar Badsha and Social Documentary Photography in South Africa (1960s-1980s)», en Omar Badsha (ed.), *Narratives, Rituals and Graven Images*, Pretoria, saho, en prensa.
- _____, «Power, Secrecy, Proximity: A History of South African Photography», en *Kronos Journal of Cape History*, núm. 33, 2007, pp. 139-162. También publicado en Alexander Tolnay (ed.) *Reality Check: Contemporary South African Photography*, Berlín, nbk, 2007, pp. 10-31.
- _____, «Visual emergency? Fusion and Fragmentation in South African Photography of the 1980s», en *Camera Austria*, núm. 100, 2007, pp. 18-22.
- Paul Landau, *The Realm of the World: Language, Gender and Christianity in a Southern African Kingdom*, Porstmouth, Heinemann, 1995.
- Greg Marinovich y Joao Silva, *The Bang Bang Club: Snapshots from a Hidden War*, Nueva York, Basic Books, 2000.
- Daniel Miller, «Materiality: An Introduction», en *id.* (ed.), *Materiality*, Durham/Londres, Duke University Press, 2005.
- W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago, University of Chicago Press, 2005.
- Santu Mofokeng, «The Black Albums: South Africa Rediscovered its History», en *The View from Africa*, invierno de 2005, pp. 215-232.
- _____, «Trajectory of a Street Photographer», en *Nka: Journal of*

Contemporary African Art, núm. 11/12, otoño-invierno de 2000, pp. 40-46.

_____, *Santu Mofokeng*, Taxi Series 004, Johannesburgo, David Krut Publishers, 2001.

Laura Mulvey, *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*, Londres, Reaktion, 2003.

Darren Newbury, *Defiant Images: Photography and Apartheid South Africa*, Pretoria, Unisa Press, 2006.

Njabulo S. Ndebele, *Rediscovery of the Ordinary*, Pietermaritzburg, University of Kwazulu/Natal Press, 2000.

Charles van Onselen, *The Seed is Mine: The Life of Kas Maine, a South African Sharecropper, 1894-1985*, Ciudad del Cabo, David Phillip, 1996.

Cristopher Pinney, «*Photos of the Gods*»: *The Printed Image and Political Struggle in India*, Londres, Reaktion, 2004.

Sam Raditlhalo, «Communities of Interpretation», en Santu Mofokeng, *Santu Mofokeng*, Johannesburgo, David Krut Publishers, 2001.

Allan Sekula, «A Portable National Archive for a Stateless People: Susan Meiselas and the Kurds», en *Camera Austria*, núm. 95, 2006.

AbdouMaliq Simone, *For the City Yet to Come: Changing African Life in Four Cities*, Durham, Duke University Press, 2004.

Iris Tillman y Alex Harris (eds.), *Beyond the Barricades: Popular Resistance in South Africa*, Nueva York, Aperture, 1989.

Paul Virilio, *The Vision Machine*, Bloomington, Indiana University Press, 1994.

«Un género dentro del género»:
imágenes del ser y del devenir *trans*
de Zanele Muholi

*Antes de que supiera del transgénero,
yo lo llamaba un género dentro del género*
Zanele Muholi, 2011

En su discurso de apertura a la conferencia *African Same-Sex Sexualities and Gender Diversity*, que tuvo lugar en Pretoria, Sudáfrica, en febrero de 2011, Desiree Lewis se refería a la fotografía titulada *Ms. D'vine* como una ejemplificación de las posibilidades utópicas de la liberación *queer*. Lewis nos incita a observar las texturas complejas y lúdicas que hay en la *performance* serena en el ámbito del género de Ms. D'vine tal y como quedó plasmada en esta fotografía: su cadera cubierta de cuentas tejidas con los colores de la bandera de Sudáfrica, alrededor

¹ A menos que se indique algo distinto, todas las citas de Zanele Muholi corresponden a una serie de entrevistas que conduje con ella en Ciudad del Cabo, Sudáfrica, entre 2010 y 2011.

de su cuello un collar brillante y decorativo, aunque ligeramente rígido, y la suela de uno de sus zapatos rojos que resplandecen a pesar de estar desgastados. El entorno está compuesto de pastos altos adornados con bolsas de plástico abandonadas; es aquí donde Ms. D'vine posa, recordando perturbadoramente la imagen de la África rural con el testimonio de las realidades urbanas del continente. Lewis señala que esta imagen vívida y «enfáticamente *queer*», «difumina diferentes indicadores de la tradición y la modernidad [...] y desafía el énfasis corriente en la violencia, en la sanidad, en la estadística» que reduce la sexualidad africana a una letanía de deficiencias y morbilidad. En lugar de esto, Ms. D'vine celebra en la fotografía de Muholi una falta de disposiciones a cualquier autenticidad y de restricciones en la autoexpresión y, por consiguiente, para Lewis, parece «completamente libre, a la vez que destrona la normalidad, la heteronormatividad y la homonormatividad».² En su persona afeminada, Ms. D'vine habita conscientemente un espacio marginal y original, en vez de uno pragmático y respetable, encarnando de este modo la promesa de posibilidades que han sido libremente imaginadas.

Esta posibilidad de una alegría radical y la promesa utópica del placer y la invención de sí en la fotografía de Muholi, prolonga un tema poderoso en la escritura feminista y *queer* de color sobre la sexualidad tal y como hoy tiene lugar en África.³ Esto es particularmente sorprendente si se tiene en cuenta el velo que ha sido arrojado a los debates sobre el género y la sexualidad en África. La razón de esto es la acusación de que «la homosexualidad es no-africana», una acusación que se extiende a expresiones diversas de género, ya que la sexualidad y el

² Cf. Desiree Lewis, «African Same-Sex Struggles: Developmentalism or Utopia».

³ Por ejemplo, Patricia McFadden, «Sexual Pleasure as Feminist Choice»; y José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*.

género frecuentemente resultan equiparados en tales consideraciones. Sin importar cuán a menudo historiadores, sociólogos y otros académicos muestran evidencias convincentes de lo contrario, el tópico de que una multiplicidad de géneros y las sexualidades del mismo sexo son en África prácticas corruptas importadas de Occidente se invoca obstinadamente por políticos conservadores, al igual que por líderes religiosos y civiles. Con esto, buscan generar un efecto estratégico, teniendo en cuenta que sus intenciones de representar la cultura africana auténtica a menudo desvían la atención de cuestiones gubernamentales específicas.⁴

Las variaciones en el ámbito del género se oscurecen con este tipo de ideas a propósito de la sexualidad en Sudáfrica. Su historia nacional de esclavismo, colonialismo y racismo institucionalizados con el apartheid ha generado un conjunto abundante, y a menudo nocivamente interrelacionado, de suposiciones acerca de la sexualidad, el género y la raza. La estigmatización de la sexualidad *queer* se entrelaza con el supuesto de que las personas lesbianas o gays son realmente distintas en términos anatómicos o, respectivamente, que tienen cuerpos femeninos o masculinos.⁵ La amalgama que se establece entre sexualidad, sexo y género también ha tenido un impacto sobre las personas transexuales, que a menudo son consideradas como homosexuales, un hecho que ha acarreado una gran cantidad de violencia transfóbica. A diferencia de estos marcos estrechos para las discusiones públicas sobre la sexualidad y el género, la noción de diversidad en el género

⁴ Este punto se discute de un modo persuasivo en Marc Epprecht, *Hungochani: The History of Dissident Sexuality in Southern Africa*; y Serena Owusua Dakwa, «“It’s a Silent Trade”: Female Same-Sex Intimacies in Postcolonial Ghana».

⁵ Amanda Lock Swarr, «Stabane. Intersexuality, and Same-Sex Relationships in South Africa», p. 524.

postula que las expresiones de género oscilan a través de un amplio espectro. Se puede, por ejemplo, ser una mujer masculina o ser una persona que antes era mujer y que ahora es hombre; el sexo asignado al cuerpo personal puede ser distinto del género que éste expresa. El género se distingue de la sexualidad, lo cual quiere decir que, aunque forman parte de la comunidad lésbica/gay/bisexual/intersexual (LGBTI), no todas las personas transgénero son lesbianas o gays.

A pesar del predominio de ciertas ideas que resultan estrechas a propósito del género, este tipo de percepciones ha comenzado a cambiar. Las señales de esto son manifiestamente prometedoras: el trabajo respetado de la organización sudafricana no gubernamental Gender DynamiX, cuyos miembros se dedican enteramente a las problemáticas transgénero en el continente africano; la publicación, en 2009, de *Trans: Transgender Life Stories from South Africa*, una antología de escritos autobiográficos de personas *trans*; la temprana autobiografía de 1998, *From Juliet to Julius: In Search of My True Identity*, del activista ugandés transgénero e intersexual Julius Kaggwa; la producción de *Exquisite Gender*, una colección de cortometrajes de personas *trans* del sur de África; y los retratos a mano de personas *trans* de Gabrielle le Roux que formaron parte de la exhibición *Proudly African and Transgender*.⁶ La relevancia de (y la sensibilidad a) los debates sobre problemáticas transgénero en África que se plasmó en la conferencia *African Same-Sex Sexualities and Gender Diversity*, también reflejada en el título de la propia conferencia, es otro indicador del crecimiento de la visibilidad de la política transgénero, junto con la importancia y la urgencia políticas constantes de la atención a la diversidad sexual.

⁶ Ruth Morgan, Charl Marais y Joy Rosemary Wellbeloved (eds.), *Trans: Transgender Life Stories from South Africa*; Julius Kaggwa, *From Juliet to Julius: In Search of My True Identity*; y Gender DynamiX, *Exquisite Gender*.

La estrategia política que reivindica una autenticidad cultural para denunciar que la diversidad de género y de sexo en África es realmente importante, se pone en juego en torno a cuestiones de representación, incluyendo el propio lenguaje para hablar de estos temas. El uso de la palabra «*queer*» en este ensayo, por ejemplo, indica una elección en el seno de un debate complicado. Muholi apunta las ambigüedades de tal decisión, observando que «el lenguaje *queer* es, en estos lugares, algo realmente extranjero. Occidente habla su propio idioma. ¿Nosotros estamos usando nuestro propio idioma? ¿Cómo se dice *queer* en zulú?». En una mesa redonda de activistas y académicos LGBTI que se tituló *Who Are We?*, y que tuvo lugar en agosto de 2010 en el Instituto de Humanidades en África de la Universidad de Ciudad del Cabo, yo pregunté a Zethu Matebeni, quien investiga las identidades lésbicas negras en Sudáfrica, cuáles eran las implicaciones en el uso de lo LGBTI en un contexto africano. Como respuesta, Matebeni observaba los intentos actuales de reivindicar términos locales por lo regular comprometidos, por ejemplo *stabane* y *moffie*, como términos de un idioma nativo para designar la diversidad de sexo y de género.⁷ Como Muholi también observa: «Quieres oponerte a la tradición que rechaza o borra tu existencia [...]. ¿Qué es una lesbiana en nuestros propios idiomas, en nuestro propio marco, en nuestros propios entornos?». Por otra parte, los términos que conforman lo LGBTI forman parte indudablemente de un vocabulario corrientemente utilizado en las comunidades negras de Sudáfrica. Por

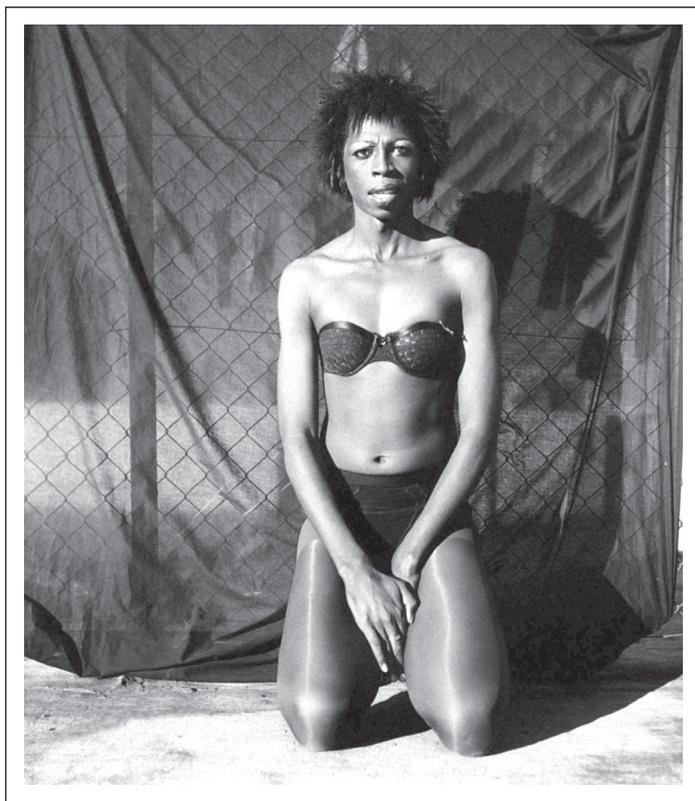
⁷ *Stabane*, o *isitabane*, un término zulú para una persona intersexual, también es usado como una palabra despectiva para lesbianas y gays. *Moffie* es un término coloquial derivado del afrikáans para hombres *queer* y afeminados en Ciudad del Cabo, usado con un rango de connotaciones, algunas de ellas positivas, pero muchas de ellas negativas. Ambos términos se ubican en el proceso lento y complicado de ser reivindicado por algunas personas de la comunidad LGBTI.

ejemplo, Matebeni documentaba que aquellas personas con las que habló durante su investigación utilizaban consistentemente y por iniciativa propia el término «lesbiana» para nombrarse a sí mismas. Muholi misma utiliza el término LGBTI, pero es consciente de sus implicaciones: «Utilizamos idiomas que fueron adoptados para que la gente entienda quiénes somos. Esto es peligroso ya que va de la mano de la percepción de que somos, por así decirlo, no-africanos. Quiere decir que los homofóbicos se salen con la suya».

Muholi lleva a cabo una contribución seria a este debate, pero se rehúsa a quedarse atrapada en un interés limitado de autenticidad. En lugar de esto, ha elegido transmitir con sus fotografías una visión políticamente significativa de la intimidad y el placer LGBTI en los espacios privados. Esto es así en una clara contraposición al tema del trauma que ha sido utilizado para dar una legibilidad sencilla a los cuerpos negros y *queer* en gran parte de la escritura sobre la sexualidad africana (y recientemente también en Estados Unidos).⁸ A diferencia de este interés, Muholi considera que un sinnúmero de historias sigue sin ser registrado. Al reflexionar sobre el contexto de su propia obra, ella pregunta: «¿Cómo te diriges a personas que no entienden cómo se ve la cara de una lesbiana negra [cuando] no ha sido violada y golpeada?». A propósito de su enfoque, Muholi dice: «Tengo que elegir entre retratar a mi comunidad de una manera que nos convierta nuevamente en una mercancía que el mundo exterior puede consumir, o crear un cuerpo de sentido que sea bien recibido por nosotros en cuanto comunidad».

Para ella, el camino hacia esta perspectiva más compleja y autogenerada ha consistido en transmitir «los placeres visuales y el erotismo

⁸ Véase, como un ejemplo, Eng-Beng Lim, «Queer Suicide: Introduction to the Teach-In».



© Zanele Muholi, *Miss D'vine V*, 2007.

de mi comunidad de tal manera que nuestro ser pueda aparecer, como comunidad y conciencia nacional».⁹ Tales imágenes de intimidad doméstica y erotismo lésbico pocas veces visto consienten al llamado a las mujeres africanas que lanzó la académica zimbabuense Patricia McFadden en «Sexual Pleasure as Feminist Choice», según el cual hay que alcanzar la potencia de los placeres corporales y su autoafirmación

⁹ Cf. Zanele Muholi, «Mapping Our Histories: A Visual History of Black Lesbians in Post-Apartheid South Africa».

y resiliencia que de ello pueden surgir. El discurso de apertura de Lewis, anteriormente mencionado, además de apoyarse en el estudio germinal de José Muñoz *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, profundiza esta crítica del modelo desarrollista de la sexualidad africana, el cual asevera que los africanos necesitan ser ayudados para alcanzar una visión del Norte global de las identidades y los derechos sexuales, y busca más bien una visión del género y la sexualidad africanos que sea segura de sí misma y extática, en vez de insular. Es importante señalar que, aunque Muholi se ha dado a conocer como una fotógrafa que se pone en contacto con las vidas hasta entonces invisibles de las lesbianas negras de Sudáfrica, inicialmente entraba en contacto con esta cuestión del «género dentro del género» en 2003, de tal modo que su sentido de comunidad incluye definitivamente a la gente *trans*, tal y como es evidente en las fotografías de sus series *Transfigures* (2006-2011) y *Faces and Phases* (2007-2011) acerca de la vida lésbica y *trans* en entornos urbanos y rurales, tanto de Sudáfrica como del mundo entero, de las cuales fueron recuperadas las imágenes de este ensayo.

Con la cristalización de una nueva visión de la sexualidad africana, Muholi moviliza una visión de la privacidad *queer* a través de un proyecto visual íntimo, colectivo y autobiográfico a través del cual reivindica potentemente una visibilidad pública para las vidas *queer*. Este movimiento dentro de la privacidad pública en torno al tema de la sexualidad también puede ser visto en diferentes autobiografías colectivas de Sudáfrica. Además de la aparición de *Trans: Transgender Life Stories from South Africa*, otras publicaciones importantes incluyen *Hijab: Unweiling Queer Muslim Lives*, una recopilación innovadora de escritos de personas musulmanas lesbianas, gays y *trans*; *Myriam Dancing: Women Loving Women*, una recopilación de escritos lésbicos cristianos; y *Yes, I Am! Writing by Gay Men*

in *South Africa*, una antología de trabajos autobiográficos. No obstante, de todas las autobiografías recientes publicadas en Sudáfrica, *Native Nostalgia*, las memorias fascinantes de la infancia de Jacob Dlamini en un pueblo negro durante el apartheid, es el modelo más adecuado para la obra de Muholi.¹⁰ En *Native Nostalgia*, Dlamini se atreve a reflexionar sobre la complejidad, la plenitud e incluso los placeres de la vida de la gente negra incluso durante los peores días de la opresión y la violencia del Estado. Esta perspectiva compleja perturba la narrativa nacional oficial que retrata la vida negra durante este periodo como uniformemente vacía y caracterizada meramente por la opresión política. Por otro lado, de manera similar a las memorias de Dlamini, el mundo visionario que Muholi crea concibe lo privado como el terreno de la memoria disidente que cuestiona las exclusiones de las narrativas nacionales y encuentra en el arte un imaginario utópico para el «país en el que queremos vivir».¹¹ Por consiguiente, en las fotografías de Muholi vemos un tema coherente de personas soñadas, cuerpos soñados, comunidades soñadas y espacios soñados.

¿De qué manera las imágenes *trans* de Muholi realizan su trabajo liberador? Para entender esto antes tenemos que seguir la trayectoria de su carrera más temprana como fotógrafa. Muholi nació en Umlazi, Sudáfrica, en 1972 y se formó como fotógrafa primero en el Market Photo Workshop de Johannesburgo, de 2001 a 2003. Ella se considera una activista visual cuyo papel es revertir la ausencia de las vidas LGBTI

¹⁰ Cf. Pepe Hendricks (ed.), *Hijab: Unveiling Queer Muslim Lives*; Elise Van Wyk, *Myriam Dancing: Women Loving Women*; Robin Malan y Ashraf Johaardien (eds.), *Yes, I Am: Writing by Gay Men in South Africa*; y Jacob Dlamini, *Native Nostalgia*.

¹¹ Aquí cito el título de Nonhlanhla Mkhize et al., *The Country We Want to Live In: Hate Crimes and Homophobia in the Lives of Blacks Lesbian South Africans*.

africanas en el espacio público y «asegurar que nuestras narrativas visuales e imaginarios colectivos de personas *queers* negras —sobre todo aquellas de nosotras que provenimos de espacios marginalizados— formen parte de la memoria colectiva nacional de Sudáfrica».¹² Su enfoque es, al mismo tiempo, intensamente personal y multifacético; su definición de la vida LGBTI no se centra en la mera sexualidad, sino que incluye también las exclusiones económicas, raciales y de género.

A través de sus proyectos, Muholi se introduce a menudo en espacios difíciles. Primero se volvió conocida en 2004 por sus fotografías de las vidas lésbicas que fueron devastadas por una plaga de violencia sexual, la cual se agravó por un Estado y una respuesta civil inoperantes: «Cuando producía mis primeras fotos me encontraba enojada. No tenía un lenguaje. Sólo estaba enojada. Tomé fotos en el momento de mayor escala de los crímenes de odio. Pensaba: “La gente es violada, y ahora es imposible borrar esta imagen”». Se dedicó al activismo visual en la medida en que las repercusiones de la violencia sexual estaban en llevar aún más a la atención pública una comunidad ya abandonada, señalando que, «en lo esencial, fuimos simplemente eliminados. Ya no había imágenes. A estas mujeres no les gusta ser fotografiadas porque eso es algo que las expondría». La recuperación insistente por parte de Muholi de estas historias suprimidas se expresó en su primer libro, *Only Half the Picture*.¹³ Sus fotografías en este libro son piezas de conmemoración y celebración, sobre todo de las personas ordinarias «sin grandes nombres, aquellas que no cuentan». Sin embargo, incluso así sus imágenes que

¹² Aunque su ensayo original especifica «lesbianas», aquí, en nuestra conversación, Muholi deseaba cambiar esto por «*queer*» para indicar el alcance más amplio de su trabajo actual. Véase también Z. Muholi, *op. cit.*, p. 6.

¹³ Cf. Z. Muholi, *Only Half the Picture*.

dan un testimonio de alguna violación estaban marcadas por grandes logros estéticos y las acompañaba con otras fotografías en las que ella exploraba fronteras formales.

La obra de Muholi es profundamente consciente de sus antecedentes. Cuando miraba sus fotografías, yo pensé inmediatamente en otras fotografías, incluso si éstas no existen. Con esto quiero decir que Muholi se inspira en la ausencia y una cierta presencia en peligro de las vidas LGBTI en el archivo visual. Como resultado, es posible discernir en sus fotografías al mismo tiempo una afirmación de presencia y un sentido de duelo.

En su obra, Muholi presta atención de una manera cuidadosa al tiempo. Lo que anhela es crear narrativas con profundidad, con un pasado y un futuro. Puesto que piensa que se dedica a invertir un patrón de ausencias en el archivo visual, Muholi es bastante consciente de encontrar una historia de la que ella forma parte y la cual también le permite concebir un futuro. Esa reivindicación firme emerge según ella de una historia transatlántica de imágenes de la vida negra. En 2010, encontrándose en Londres para una exhibición en la Autograph Gallery, Muholi encontró doscientas imágenes de los álbumes parisinos de W. E. B. Du Bois, es decir, la exhibición de la vida negra en América que él comisionó para la Exposición de París de 1900. Cuando caminaba en la galería, Muholi experimentó un sentido intenso de reconocimiento: «Tan sólo quería llorar. Lo que hago es algo que ya ha ocurrido. Existe un linaje de mujeres negras en fotografías que fueron tomadas en el siglo XIX». Este sentido de un pasado visual del cual ella forma parte también lanza gestos esperanzadores al futuro: «Me hace pensar en la última comunidad. Digamos que dentro de cincuenta años el lesbianismo en la vida negra no será ya una cuestión y la gente no

sentirá la necesidad de enfatizar esas identidades. Mirarán hacia atrás y se referirán entonces a estas personas que somos y a las que se solía llamar lesbianas. Esto será el arte dentro de cien años». En su revisión de *Faces and Phases* de Muholi, la historiadora y activista feminista Yvette Abrahams también percibía una conexión con este futuro, al decir que el libro «me crea un sentido del amor que podemos dar por garantizado. Me proporciona la anticipación de un futuro en el que seremos verdaderamente libres».¹⁴

Este pasado recordado por esta visión utópica es evidente en la historia de la fotografía de identidad, la *ID photo*. Sudáfrica tiene una tradición, que data del periodo colonial bajo los holandeses, de utilizar documentos de identidad para frenar los movimientos de la gente. Ésta es la historia de la imagen como captura, como detención. Bajo el apartheid, la forma más intrusiva y perjudicial de control estatal era la ejecución de las leyes dictadas, a través de las cuales la gente negra era forzada a llevar un documento de identidad, la abominada «cartilla» o *dompas*. Si eras negro, la ausencia de un pase podía hacer que se te arrestara y que se te removiera de alguna de las naciones o «patrias» que se inventaban. Así pues, la cartilla que contaba con una fotografía de identidad era el principal instrumento del Estado para la privación de derechos, la división racial y la restricción de movimientos. Estas leyes fueron abolidas cuando Sudáfrica se volvió un Estado democrático, pero todavía hoy nuestros documentos nacionales de identidad y sus fotografías *ID* omnipresentes gobiernan nuestras vidas. Para solicitar un trabajo, abrir una cuenta de banco u obtener una licencia de conducir, uno debe te-

¹⁴ Yvette Abrahams, «Playing with “Normal”: A Review of Zanele Muholi’s *Faces and Phases*».

ner un pequeño documento de identidad que es verde e innegociable, al cual antes se le llamaba reveladoramente el «Libro de la Vida». Este libro de identificación también indica tu género, y es por eso, para la gente transgénero, un punto de contacto importante y a menudo tenso con el Estado. Para las mujeres y los hombres *trans* cuyos documentos de identidad no coinciden con su apariencia física, cada encuentro con la autoridad es en potencia un encuentro hostil, que acarrea demoras en los aeropuertos o preguntas invasivas para confirmar la identidad de género de tal o cual persona. Cuando recuerda las experiencias de activistas *trans* como Skipper Mogapi de Botsuana y Victor Mukasa de Uganda, Muholi dice: «Es necesario contar con documentos de doble identidad para cruzar las fronteras».

La mirada vigilante del Estado es pues un tema continuo en las fotografías de Muholi, tanto en *Transfigures* como en *Faces and Phases*. En estos trabajos, Muholi también se inspira en otras tradiciones, por ejemplo, el retrato, con su rectitud, intimidad y afirmación de la singularidad, al igual que la imagen fantasma que acecha el retrato, la fotografía de identidad judicial y la fotografía carcelaria. En sus imágenes de *Transfigures* y *Faces and Phases*, Muholi alude a los usos pasados de la fotografía de identidad para capturar y coaccionar, los cuales se conoce bien que fueron transmitidos en las fotografías de cartillas de detención en la colección de 1967 de Ernest Cole *House of Bondage*.¹⁵ En su reconsideración contemporánea de este tema, las fotografías de Muholi transmiten el modo en que los municipios de Sudáfrica y los espacios en otros países africanos se han vuelto espacios de confinación

¹⁵ Cf. Ernest Cole, *House of Bondage: A South African Black Man Exposes in His Own Pictures and Words the Bitter Life of His Homeland Today*.

que rechazan la ciudadanía de lesbianas y personas con variaciones de género a causa de la violencia basada en el género.

Pero existe otra dimensión de esta alusión. Para realizar su proyecto ambicioso de redefinición no sólo del contenido de las imágenes sobre las vidas LGBTI en África, sino de la propia forma de tales imágenes, las obras de Muholi transmiten al mismo tiempo una densidad y un afluidez. *Being* («ser» en inglés, o también «siendo»), el título de una de sus primeras series sobre la vida lésbica y *trans*, es un gerundio, un sustantivo del devenir permanente. Conocí anteriormente esas series de fotografías de Muholi, las cuales se caracterizan por una continuidad entre imágenes y entre la fotografía y la gente a la que registra. Muholi reconoce la complejidad de la relación entre el fotógrafo y el objeto (un término que ella prefiere no utilizar para la gente que aparece en sus imágenes) y entre fotografía y espectador. Muholi es una graduada de las primeras escuelas en fotografía de Sudáfrica y es patrocinada por la prestigiosa Michael Stevenson Gallery; sin embargo, incluso con el visto bueno del mundo del arte y su trabajo activista, es bastante cuidadosa con respecto a las licencias que los artistas reciben de la fotografía. Por ejemplo, fotografiar a alguien en el punto culminante de las violencias sexuales contra las lesbianas acarrea el peligro manifiesto de una apropiación. Para evitar esto, Muholi cuenta que tomó las fotografías «mediante una especie de reportaje. [A través de este método] me relaciono con la historia de alguien. Registro historias». Para ella fue muy importante transmitir el carácter singular de las voces, un carácter que por tanto no se debía a ella: «Si lo hubiera capturado, eso habría equivalido a una apropiación, porque ¿dónde quedaron sus voces? Habría sido la historia de Zanele en vez de las historias de las personas». En esta sensibilidad a la idea de que tomar una fotografía significa «capturar» un momento, Muholi

juega con la visualidad misma. A menudo utiliza la palabra «capturar» en nuestras conversaciones, con todas las implicaciones enredadas de la palabra. Su significado evidente es el registro de momentos singulares a través de la cámara, y sin embargo ella es al mismo tiempo precavida de la seducción de la captura, de constreñir y reivindicar las vidas de los demás como trofeos visuales.

Las fotos de identidad recurren a la idea de la imagen como un hecho, como una prueba de existencia; y esta declaración de existencia es también una función de las imágenes de Muholi, las cuales juegan, por consiguiente, con el encanto de la captura, de la solidez. Ésta es, a final de cuentas, la operación de cualquier fotografía *ID*. Como ella lo señala: «El poder de nombrar significa llevar algo a la existencia». En *Transfigures* y *Faces and Phases*, Muholi documenta y al mismo tiempo asevera la existencia de las vidas lesbianas y transgénero en África, pero también alude a su multiplicidad y variedad, de tal modo que, si bien las identidades en las imágenes son coherentes, también se matizan alrededor de diversos puntos.

Las fotografías que vemos en este ensayo están así repletas de una complejidad visual. Son documentos de identidad que no fueron creados por el Estado, y sentimos la atracción y el rechazo de sus arrebatos de duelo que se dirigen a la solidez y el proceso, al ser y el devenir. Algunas de las fotografías son cristalinas hasta el punto de la transparencia. Quedamos absorbidos en su interior, no actuamos por encima de ellas. A pesar de su intimidad, al mirarlas también aprendemos cierto comportamiento y cierta discreción. Nos muestran la construcción cuidadosa de los códigos del cuerpo, y dónde podemos o no mirar.

¿Cuál es el objeto de estas fotografías? ¿Por qué, al mirarlas, pienso tan profundamente en la relación entre la gente de las fotografías y el

fotógrafo? Para mí, no cabe duda de que Muholi se encuentra presente en las imágenes, alcanzando su método el nivel de la autobiografía. Desde su primer libro, *Only Half the Picture*, la relación que desarrolló con la gente fotografiada era una expresión sutil de reciprocidad y ternura frente a la violencia y la posibilidad de una violación futura que está harta de hacerse visible. En este contexto, Muholi sintió que una relación fotográfica de mutua presencia y coproducción entre el fotógrafo y el sujeto podía ser un espacio que es colectivo potentemente y que está elaborado colaborativamente: «Si se negocia el espacio entre el fotógrafo y la persona fotografiada, si las personas reciben un espacio para escribir por sí mismas, cuentan así con una posesión de sus propias voces». ¿Sus obras son autobiográficas? «Sí y no», especifica ella. «En la mayoría de mis proyectos me pongo a mí misma, [...] pero se trata de un proyecto (auto)biográfico ya que involucra mucho de lo nuestro». En la última frase, Muholi me pide incluir el paréntesis en «(auto)biografía». Colocado de una manera estratégica, la palabra señala el carácter de un «en medio» entre la acción de la biografía y la de la autobiografía en las imágenes, un gesto en aras tanto de la singularidad como de la colectividad.

El año en que hablamos sobre los cientos de fotografías que ha producido en este proyecto, pude ver que Muholi jamás confunde a una persona con otra, nunca confunde a un fotógrafo con otro. Conoce a cada persona individualmente; conoce sus narrativas y también la historia y los cambios que las han llevado al presente. En estos testimonios y su relación con su obra, Muholi se encuentra tan involucrada, tan presente y tan expuesta como las personas en las fotografías. La empatía y el apoyo mutuo, me doy cuenta, son parte de la motivación que se inscribe en sus retratos de personas transgénero. Ella afirma:

En lo que respecta a cada una de las caras, se trata en la misma medida de mí y de las personas. En lo que respecta a cada una de las personas que he capturado, me veo a mí en ellas. No importa si esa persona es *trans*; la cara, que es un ser viviente y que respira, dice algo acerca de mí. Refuerza a aquella familia que nunca tuve. Se trata de familias o conexiones inmediatas que he hecho con el tiempo. Te vuelves una familia *queer*, compartes la misma lucha.

A través de sus proyectos *Transfigures* y *Faces and Phases*, Muholi ha producido imágenes y conceptos sobre vidas transgénero de una inmensa sutilidad y profundidad, lo cual también ha tocado un nervio en el seno de la comunidad LGBTI y de la sociedad sudafricana en general. Muholi reconoce que el tema de las vidas transgénero en África resulta difícil: «Es complicado, es complicado, es complicado». Sin embargo, del mismo modo que en un trabajo anterior, Muholi se motiva por una ausencia que es injusta y de gran peso:

Las personas que conozco han sufrido una transición enfrente de mí, y no puedo decir que no me intereso en ellas. Somos una familia. Si decimos que el género es fluido, ¿qué significa para mí la fluidez, como persona que toma fotografías de personas que son LGBTI? ¿Estaré haciendo una denuncia como todos los demás y diré que servimos a las personas LGBTI, pero dejando fuera la T y la I? Me refiero a que lo que hay delante de mí son personas *trans*. Entonces ¿qué hago ahora con todas estas transiciones y todas estas imágenes que no están registradas?

Aunque la preocupación de Muholi con respecto a la invisibilidad de las vidas *trans* suena similar a su interés anterior en las vidas de lesbianas

negras y gays negros, el contexto político de las cuestiones transgénero dentro del propio movimiento general LGBTI resulta controvertido y tenso. Al ser lesbiana, Muholi da cuenta de que algunas personas de la comunidad lésbica tienen relaciones complicadas y a menudo difíciles con la identidad y la política transgénero. Atribuye esto parcialmente a un miedo a lo desconocido: «Por mucho tiempo sabíamos del lesbianismo y quiénes somos. Lo *trans* es novedoso y delicado». De un modo más significativo, ella explica que

...vivimos en un espacio dominado por la heterosexualidad, como si no hubiera nada distinto a ser lesbiana o gay, y entonces vienen las personas transgénero reivindicando sus derechos. De cierta manera, la cultura homosexual se desvanece, ya que se creía que era lo único que había después de la heterosexualidad. Ya que pensamos que esta noción de hombres y mujeres equivale a ser heterosexual, y todo lo demás lleva a la homofobia.

Por otra parte, queda la cuestión de qué significa ser masculino. Ella pregunta: «¿Qué pensamos de los hombres y quienes se supone que son hombres para nosotros, y por qué algunas personas quieren ser hombres cuando los hombres violan a las lesbianas? Escuchar lo que otras feministas y lesbianas dicen me obligó a trabajar [sobre cuestiones transgénero]». La afirmación de la identidad y la política transgénero desestabiliza las líneas claras de las primeras posiciones LGB.

Con la presentación de lo que es tal vez el problema más espinoso, se dan preocupaciones comprensibles entre diferentes feministas, incluyendo feministas *trans* y *queer*, sobre el problema permanente del patriarcado, el cual no desaparece cuando la gente cambia de género. Muholi misma

ha experimentado un comportamiento dominante de los hombres *trans*: «No me gusta ser feminizada por un hombre *trans*. A veces lo llevan realmente lejos. A veces ven a las lesbianas como “machorras”, como alguien que es menos porque se graduó o atravesó más de un género». De este modo, parte de las complicaciones que plantea las identidades *trans* a algunas feministas y la comunidad LGBTI es el desafío actual del patriarcado. Las propias feministas *trans* participan en estos problemas, y las interrogaciones de Muholi marcan áreas de tensión y ansiedad que las lesbianas negras y los hombres *trans* apenas han comenzado a explorar. Por consiguiente, las fotografías de Muholi ayudan a continuar un diálogo necesario sobre estas temáticas y, al mismo tiempo, a que la gente capte un sentido de comunidad y empatía.

En este contexto, Muholi ha pensado de un modo muy cuidadoso sobre qué significa fotografiar a personas *trans*. Su sentimiento primordial es la empatía con respecto a la vida marginalizada:

Conozco lo que quiere decir ser tratada como otro. Conozco a qué se asemeja cuando la gente piensa que estoy enferma. Fui invitada a un foro feminista africano en 2006 y algunas feministas no se sintieron cómodas estando en el mismo espacio que lesbianas. Puedo imaginarme así cómo se siente la gente con la cuestión *trans* y la cuestión lésbica.

En *Faces and Phases y Transfigures*, Muholi se ve a sí misma traduciendo la empatía como una cuestión específicamente visual: se trata de interrogar cómo es posible imaginar un espectro de expresiones de género al mismo tiempo que el lenguaje visual que es útil para esto está tan restringido. «¿Cómo comunicas eso en una fotografía?», se pregunta.

AFRONTAR LAS FOTOGRAFÍAS

Las imágenes aquí reproducidas dan un sentido de la multiplicidad y de la diferencia. No forman un conjunto de retratos reproducido mecánicamente, sino una coreografía de la presencia. En las imágenes, Muholi no desea únicamente hacer visibles a aquellas personas que habitualmente no son registradas, sino también plantear preguntas difíciles sobre la naturaleza de la propia visibilidad. Por ejemplo, cuando fotografía a personas *trans*, no sería adecuado producir la impresión de una transformación instrumental, «como cuando se usa un producto para la piel, un antes y un después». En lugar de esto, ella quería transmitir que no existe una sola manera de volverse transgénero. Por tanto, las fotografías no son estáticas, pero tampoco evaden su dualidad, elitizando un reconocimiento de la identidad incluso cuando dan testimonio de su flujo. Se trata de un ejercicio de la fotografía en cuanto devenir, dibujando su propia elaboración en su superficie.

Esto se ilustra con la palabra «fase» en el título de la serie *Faces and Phases*. Nos recuerda la etiqueta «*fashionable*», aquello que estaría de moda, etiqueta que forma parte de las maneras en que los homofóbicos atacan la legitimidad de las identidades LGBTI: «es *fashionable*», con lo cual se quiere dar a entender superficialmente lo popular o lo transitorio, una simple fase. Muñoz discute una connotación similar para la gente *queer* en la palabra «etapa», como en «es sólo una etapa».¹⁶ Sin embargo, en estas fotografías una fase es parte de una historia orgánica, atravesada por alguien o en la cual alguien persiste. Son imágenes *trans* del ser y del devenir de Muholi, tanto en descanso como en proceso.

¹⁶ J. E. Muñoz, *op. cit.*, p. 98.

En estas fotografías aprendemos a interpretar la postura y la orientación del cuerpo, y a reflexionar sobre las señales a través de las cuales conseguimos conocer a la gente que se nos presenta. Las líneas limpias y los contrastes fuertes de la cara y el traje de Victor Mukasa, la postura erguida y la expresión cautelosa y protegida de Skipper y el codo ligeramente inclinado de Betesta crean, en los retratos de Muholi, una impresión deliberadamente suspendida de los hombres *trans*. Ella revela la razón: «Los veo como Obama, como esos chicos grandes, porque son políticos, impulsando la lucha *queer*, la lucha transgénero».

En sus fotografías es evidente el profundo afecto de Muholi a las mujeres *trans*: «Si hay un cuerpo humano que realmente me hace sentir cómoda, ése es el de las mujeres *trans*. Qué gran cuidado ponen. “No pondrán ningún dedo en mis ojos”». A cambio de este cuidado que ella reconoce en sus cuerpos, Muholi responde con una cámara infinitamente hospitalaria. El estampado de sal y arena en la piel de Thingy provoca una mirada cargada con la sensación de aparente tacto. Muholi dice con asombro: «Ella trajo su propio traje de baño. No es una *drag queen* en la playa. Es alguien que dice: soy una mujer». En la textura evocativa del plástico negro en la piel de Revelation, interpretaríamos en primer lugar un reciclaje de material desechado que está a la moda, pero en realidad lo que ella nos quiere decir es qué significa no poseer nada, ser vetada de la familia y tener su rechazo materializado por medio de la quema de la ropa propia.

Como siempre, la carga afectiva que hay en las imágenes de Muholi sirve también para un objetivo político: afirmar que la belleza y las pertenencias de los cuerpos de las mujeres *trans* subvierten la opinión anticipada de los cuerpos de las mujeres en el espacio público. Para las personas *trans* en África, Ciudad del Cabo es una ciudad de ensueño,

el lugar donde tiene lugar la mayor parte de las cirugías de reasignación sexual y de las terapias, donde existe una escena *queer* próspera (aunque una que se distingue por divisiones de clase y de raza) y donde Gender DynamiX tiene su base. Por otra parte, Muholi señala, «vivir y visitar son dos cosas diferentes». Después de la reasignación, las personas *trans* tienen que encontrar trabajos, alojamiento y comunidades hospitalarias; y Ciudad del Cabo padece una condición que los sudafricanos comparten y que se trata de la xenofobia hacia los africanos del norte de su frontera. Ahora bien, Ciudad del Cabo sigue siendo un lugar en el que las personas *queer* pueden soñar con la libertad y la comunidad. Serán bienvenidas en espacios seguros, pero «no esperes ver a mujeres *trans* en la playa, en la naturaleza o en el espacio público. Sin embargo, sí somos parte de esta naturaleza. Salimos de esos espacios. Si quieres que las personas entiendan que existes, sé en ese espacio. La playa es un espacio. Sé en ese espacio».

Muholi piensa que el cuerpo es una plataforma para la resistencia, pero más allá de la cual radica la imaginación en cuanto espacio infinitamente amplio. Hace expresa su toma imaginativa del espacio de la ciudad a través de sus imágenes estéticamente complejas. La fotografía en blanco y negro de una exuberante Ms. Christiana con un vestido a rayas en medio de llantas abandonadas, reivindica un espacio apocalíptico, aunque en la misma medida texturizado y ricamente visual. Thingy le mostró a Muholi las cicatrices en su espalda cuando fue apuñalada: «Pero —dice Muholi— no me interesaba mostrarlas. Yo fotografiaba a una mujer hermosa en la playa. Habría sido sensacionalista si hubiera fotografiado lo que tú y yo sabemos». La discreción —el buen juicio de qué muestras y qué no— determina la fotografía *trans* de Muholi.

Cuando tomaba sus imágenes de *Faces and Phases*, Muholi fue obsesivamente cuidadosa con no patologizar a la gente que fotografiaba. Una vez más, la discreción fue central. En algunos casos, esto tenía que ver con reglas de comportamiento y de composición que no serían inmediatamente evidentes para un extranjero:

Cuando fotografías a hombres *trans* o lesbianas *butch* tienes que tener cuidado con el busto. Así, tengo que ser cuidadosa de que me muestren ligeramente sus hombros a fin de desviar la imagen real que llega a la mirada del espectador. No quieres mostrar las partes privadas de una mujer *trans*. No quieres mostrar el busto grande de un hombre *trans*, a menos que se sienta cómodo con ello. No quieres proteger el busto grande de una lesbiana *butch*, a menos que se sienta cómoda. Es algo que, si se confirma, te pone de vuelta en donde has estado y no quieres estar.

Para Muholi, del mismo modo que el cuerpo tiene reglas de comportamiento y de discreción, la cara conserva un significado central. La intimidad sutil del retrato de plano medio es el medio primario que unifica el proyecto de *Faces and Phases*. Muholi cree profundamente en el significado que reside en el rostro humano: «La cara me dice mucho. La cara presenta aquello que soy que no soy capaz de confirmar o de confrontar. La cara tiene una voz. La cara significa una presencia y una existencia. Cuando estás a solas, en un espacio de soledad, la cara dice algo incluso si no la ves, y un retrato dice algo incluso si no lo dices». Este concepto de presencia palpable en los gestos y la expresión de la cara, incluso cuando parece imposible o desconocida a sí misma, significa que la cara se revela de una manera única. Además, la acción de mirar en una cara es potencialmente una forma genuina de intercambio, tanto un

encuentro como una donación. En estas imágenes, Muholi dice, «quiero que te confrontes a través de la cara de alguien en la medida en que tu cara ve esa cara [...]. Quiero que veas *la persona*». Esta investidura en la cara, el cuerpo y los espacios que se habitan, al igual que en la esfera imaginativa más amplia que engloba a éstos, es parte del impulso utópico que se halla inscrito en la obra de Muholi. Por otra parte, también puede tratar de afirmar el derecho de aquellos cuerpos con variaciones de género para ocupar espacios que han sido anteriormente ocupados por cuerpos heterosexuales. Aun cuando las imágenes de Ms. Divine, Revelation y Ms. Christina desestabilizan las expectativas normativas de los cuerpos de las mujeres en los espacios públicos, ¿acaso la imagen de Thingy cambia de modo similar las perspectivas, o lo hacen estas fotografías de su reivindicación de un derecho a la presencia en un espacio transfóbico, el cual al mismo tiempo la coacciona a ella en el interior de regímenes familiares de acceso visual a los cuerpos de las mujeres?

Para Muholi, uno de los aspectos más radicales de la vida *trans* proviene de su interpretación de los cuerpos de los hombres *trans*. Desde 2003 Muholi ha reflexionado y hecho arte sobre las mujeres y los hombres *trans*. Sus encuentros con hombres *trans* han sido centrales para su propio pensamiento, y ella siente que hay una gran cantidad de cosas que aprender de ellos en lo que respecta a nociones de género. En su obra actual, la cual es profundamente recíproca en el interior de la comunidad *queer* más amplia, Muholi se interesa por debates que son delicados e incluso dolorosos para algunas personas de la comunidad *trans*. Según lo cuenta: «Continúo planteando muchas preguntas que son perturbadoras. ¿Cuán lejos puede avanzar la gente sin sobreestimar? ¿Todos los hombres *trans* son *butch*?». Ella encuentra un buen número de respuestas en el enfoque que tiene un hombre *trans* llamado Gerald

sobre cuestiones de género en la comunidad *trans*, y señala: «Él corrobora las mismas preguntas que yo me hago».

Según lo transmite en su película para la colección de Exquisite Gender, que fue producida como un proyecto de Gender Dynamix, la noción de virilidad de Gerald está profundamente bien pensada. «La primera regla de la masculinidad es que es algo individual. Yo decido mis límites, mis capacidades». Como resultado, su sentido del comportamiento y la composición del cuerpo es radicalmente diferente de aquella de los demás hombres *trans* que Muholi ha fotografiado. «Yo soy una mente, no lo que visto», afirma. «Yo soy un hombre. Los testículos no hacen a un hombre; el busto no hace a una mujer». Como parte de esta relación bastante diferente con el cuerpo *trans*, Gerald ha decidido «no vendarme los pechos [ni estoy de acuerdo] con la percepción según la cual debo envolverlos». La comodidad de Gerald en cuanto hombre *trans* del Sur global, con esa multiplicidad de su cuerpo y lo que muestra, transmite para Muholi un modo de ser que se mueve y que es flexible. Pero se trata también de una posición potencialmente polémica. Para Muholi, Gerald se ha dedicado a reivindicar un cuerpo *trans* que nos conduce a repensar el género. Anota que en un contexto en el que muchas mujeres y hombres *trans* de África no han accedido a la protección legal, al tratamiento médico o a comunidades de apoyo, la posición de Gerald resulta radical. En sus reflexiones sobre este delicado debate, Muholi ve a Gerald como un habitante del «en medio» o como alguien que reivindica un cuerpo con un género que desestabiliza la jerarquía normativa de los géneros y las sexualidades incluso dentro del movimiento transgénero. A esto lo llama transnormatividad contestataria.

Este espacio del en medio es donde Muholi encuentra un camino que realmente se halla abierto, que es vulnerable y que está lleno de posibilidades. Dice que

...el en medio no es una posición agradable. No se forma parte de él. Fácilmente se puede ser rechazado por ambos lados. Hay que estar dispuesto a perder mucho. Se negocia un espacio en sentido interno. También hay un espacio con amigos; hay que preguntarse cómo tratar con este nuevo ser. Al decir que eres una persona de género «en medio», aquellos que has dejado atrás se sienten traicionados por ti. Por otra parte, quienes te buscan continúan esperando. Se trata de algo que desestabiliza la noción entera de género. Yo me siento cómoda con ello. Si me dedicara a transitar, no me gustaría ser un extremo de algo. Quiero vivir, amar y negociar mi espacio.

Me gustaría concluir este ensayo con algunos comentarios que prolongan este lugar delicado y creativo, el en medio, y los cuales también reflexionan sobre la frase de Muholi «un género dentro del género» con la cual inicia este ensayo. La frase invita a un estado permanente de reflexión, tanto en el yo como en espacios más colectivos, y reconoce y da una bienvenida a la multiplicidad. Muholi explica que «un género dentro del género» era la frase que utilizaba «antes de que supiera del transgénero», demostrando que las personas pueden crear conceptos para aquello que conocen cuando desconocen los términos autorizados. Un género dentro del género indica una cualidad de reflexión y de erudición que de otro modo podría conservarse en los espacios privados y marginales. Después de todo, Muholi es una intelectual, al igual que una artista y una activista, y siempre ha incluido la elaboración de «historias, saberes y subjetividades» entre sus objetivos.¹⁷ Por consiguiente, me gustaría detenerme en esta frase, no porque pertenezca al tiempo «antes de que

¹⁷ Z. Muholi, «Mapping Our Histories», p. 4.

[Muholi] supiera» del transgénero, sino porque es una forma de saber que proviene de la reciprocidad y la apertura.

El carácter del en medio también podría ser una descripción adecuada del carácter formal de las fotografías de Muholi. En su atención al juego, a la invención y al placer, sus fotografías atraen al espectador a un espacio todavía-no-imaginado. En ellas, el cuerpo y la imaginación se vuelven las plataformas para la invención. Esto forma parte del atractivo de las imágenes *trans* según Muholi, quien dice que «la gente *trans* inventa nuevas cosas para sobrevivir». Durante una de nuestras largas conversaciones, ella recordaba un bello concurso en un pequeño pueblo que acababa de visitar, lejos del brillo de Johannesburgo o la ciudad soñada de Ciudad del Cabo. «En Mafeking, donde tomaba imágenes para un nuevo *Faces and Phases*, en vez de a Ms. Butch Lesbian tenían a Mr. Lesbian. ¿Comprendes las implicaciones de esta designación? Son *butch*, pero están más allá de eso. No eres lesbiana, tampoco una *butch* dura ni una *butch* suave, sino Ms. Femme Lesbian, Ms. Butch, una lesbiana en la cima, Mr. Gay, incluso si sus genitales siguen siendo los de una mujer». Como Muholi señala, en estas formas de juego y de autoexpresión que toman lugar lejos de los centros de autoridad sobre el lenguaje y la identidad *queer*, lo que está emergieron son nuevos conceptos confiables del yo.

Estos nombres marcan al cuerpo como un espacio utópico y creativo. Y, ciertamente, Muholi ve al cuerpo trans como «un cuerpo de derechos, de pies a cabeza: cómo respiras, tu cabeza, tus pies, cómo caminas, hablas, cómo es el baño que usas, el lenguaje que usas. Es psicológico, es arte, es el lenguaje. Comienza con el cuerpo, la mente, la cara, la presentación. La presentación lo es todo». En esta formulación, el cuerpo, la imaginación, la psique y la imagen están íntimamente conectadas. Las fotografías de Muholi, en las que ella elabora espacios de presencia e

invención mutuas, reivindican un espacio necesario para la identidad y también oscilan más allá de esto en la posibilidad de invención y juego.

En esta nota sobre la invención, el juego y la *performance*, vuelvo una vez más a Ms. D'vine, en la imagen V de la serie de Muholi. Una sábana negra y transparente sirve como una cortina que, de modo discreto e incompleto, divide el patio, repleto de hileras de ropa secándose, del escenario casero en el que Ms. D'vine mira la cámara. Se arrodilla en un terreno arenoso, sus piernas visten medias más transparentes que la sábana y hacen que su piel brille ligeramente. Sus manos se doblan delicadamente a través del vértice de sus piernas, ocultándonos lo que Muholi nos recuerda que no puede revelarse. Continuando el tema de lo que se oculta y lo que se revela, Ms. D'vine lleva puestos un sostén sin tirantes y unos calzones, como si confiara en nosotros con un cuerpo desvestido y sin embargo cubierto al mismo tiempo de encajes. Lo más ambiguo que hay aquí es su cara, su expresión es más o menos de sorpresa, es más o menos vulnerable, tiene más o menos desaire, más o menos cuestiona, está más o menos abierta. Su tonalidad afectiva es irresistible, aunque indefinible, ante el ojo de la cámara. Se da algo así como una cualidad del en medio, de un antes y un después: una penumbra de posibilidades envuelve el instante de esta fotografía. Al ver su cara me viene a la memoria que la letra que falta en el nombre de Ms. D'vine es la «I».

Traducción del inglés:

Alan Cruz

© Gabeba Baderoon, «“Gender within Gender”: Zanele Muholi’s Images of Trans Being and Becoming», en *Feminist Studies*, vol. 37, núm. 2, verano de 2011, pp. 390-416.

BIBLIOGRAFÍA

- Yvette Abrahams, «Playing with “Normal”: A Review of Zanele Muholi’s *Faces and Phases*», 2010. Consultado en <http://zanelemuholi.com>.
- Ernest Cole, *House of Bondage: A South African Black Man Exposes in His Own Pictures and Words the Bitter Life of His Homeland Today*, Nueva York, Random House, 1967.
- Jacob Dlamini, *Native Nostalgia*, Johannesburgo, Jacana, 2010.
- Gender DynamiX, *Exquisite Gender*, dvd, Ciudad del Cabo, Gender DynamiX/Support Initiative for People with Atypical Sex Development Uganda, 2010.
- Marc Epprecht, *Hungochani: The History of Dissident Sexuality in Southern Africa*, Montreal, McGill-Queen’s University Press, 2004.
- Pepe Hendricks (ed.), *Hijab: Unveiling Queer Muslim Lives*, Wynberg, The Inner Circle, 2009.
- Julius Kaggwa, *From Juliet to Julius: In Search of My True Identity*, Kampala, Fountain Publishers, 1998.
- Desiree Lewis, «African Same-Sex Struggles: Developmentalism or Utopia», discurso de apertura de *African Same-Sex Sexualities and Gender Diversity and Gender Diversity Conference*, en Pretoria, Sudáfrica, 13-16 de febrero de 2011.
- Eng-Beng Lim, «Queer Suicide: Introduction to the Teach-In», en *Social Text*, noviembre de 2010.
- Amanda Lock Swarr, «Stabane. Intersexuality, and Same-Sex Relationships in South Africa», en *Feminist Studies*, núm. 35, otoño de 2009.
- Robin Malan y Ashraf Johardien (eds.), *Yes, I Am: Writing by Gay Men in South Africa*, Ciudad del Cabo, Junkets Publishers, 2010.

- Patricia McFadden, «Sexual Pleasure as Feminist Choice», en *Feminist Africa*, núm. 2, 2003.
- Nonhlanhla Mkhize et al., *The Country We Want to Live In: Hate Crimes and Homophobia in the Lives of Blacks Lesbian South Africans*, Pretoria, hsrc Press, 2010.
- Ruth Morgan, Charl Marais y Joy Rosemary Wellbeloved (eds.), *Trans: Transgender Life Stories from South Africa*, Johannesburgo, Fanele, 2009.
- Zanele Muholi, «Mapping Our Histories: A Visual History of Black Lesbians in Post-Apartheid South Africa», 2009. Consultado en <http://zanelemuholi.com>.
- _____, *Only Half the Picture*, Ciudad del Cabo, Michael Stevenson Gallery/ste Publishers, 2006.
- José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, Nueva York, Nueva York University Press, 2009.
- Serena Owusua Dakwa, «“It’s a Silent Trade”: Female Same-Sex Intimacies in Postcolonial Ghana», en *Nora: Nordic Journal of Feminist and Gender Research*, 17, núm. 3, 2009, pp. 192-205.
- Elise Van Wyk, *Myriam Dancing: Women Loving Women*, Ciudad del Cabo, Acqua, 2009.

La fábrica como campo de batalla

Desde 2013, Simon Gush ha centrado su práctica artística alrededor del trabajo. Aunque el artista utiliza diferentes soportes, sus obras más contundentes se presentan como ensayos visuales en forma de imágenes-movimiento. Obras como *Lazy Nigel* (2013), *Iseeyou* (2013), *Sunday light* (2013), *After hours* (2013) y *After the Work Stopped* (2013) se construyen en la contraposición entre la lírica y el desasosiego. Si bien la imagen con la que trabaja Gush es de una belleza excepcional —generada casi siempre en blanco y negro y con unos grandes contrastes de luz—, la soledad que produce nos envía a la contradicción de, por un lado, estar en un mundo que ha significado a lo humano por su capacidad de trabajo y, por el otro, un presente donde el trabajo se difumina, se inmaterializa, se desvanece.

En estas obras hay un acento por explorar el trabajo desde su vaciamiento para, en la ruptura de la representación clásica del trabajo, abrir la pregunta por el tiempo, el espacio y la historia. En este sentido, la obra de Gush toma distancia de una producción cinematográfica

que ha presentado al trabajo desde su representación directa. Esto se traduce, en el contexto sudafricano y según el propio artista, en tomar cierta distancia de:

Representaciones del trabajo propagandísticas y coercitivas típicas del régimen del apartheid donde los cuerpos negros son presentados siempre en primer lugar como trabajadores; de las imágenes de los documentales sindicales celebratorios del trabajo que elimina el problema ideológico del trabajo y del material de archivo de la minería —médico, científico o de mirada ingenieril—, ya que en este tipo de materiales fílmicos producidos durante el apartheid los trabajadores se convierten en engranajes de una maquinaria.¹

Esquivando el fuerte peso de las tradiciones humanistas y liberales de la imagen en relación con el trabajo, la obra de Gush se dirige hacia una crítica de la representación donde la imagen presenta un cuestionamiento de la historia. Planos de los lugares vaciados de trabajo que, bajo la luz de un tiempo sin actividad, cobran otra espacialidad. Las reflexiones del artista, que casi en todos sus trabajos componen una suerte de ensayo personal donde el artista es consciente de su enunciación —artista hombre y blanco produciendo en Sudáfrica después de un régimen como el apartheid— actualizan una serie de preguntas sobre el trabajo donde lo que casi siempre está ausente es el sujeto.

Presentar el trabajo sin el trabajador resulta paradójico para una estética que encontró en esta representación una forma de simbolizar procesos de subjetivación que dieron pie a procesos sociales y civiles,

¹ Simon Gush en correspondencia con Helena Chávez Mac Gregor, 19 de junio de 2016.

donde formas como «trabajador», «proletariado», «campesino» o «pueblo» congregaban una enunciación colectiva que permitía una disputa y generaba un reclamo sobre la base de la igualdad que permitía otro reparto y otras condiciones laborales. Estas formas de organización han sido profundamente dañadas en los últimos veinte años y ese sujeto histórico está fragmentado, aislado y disminuido como fuerza política.

Con la consolidación del neoliberalismo, el orden y la distribución de las fuerzas que organizan el capital —trabajo vivo, naturaleza, tecnología y ciencia— se han reacomodado, transformando el mundo por completo. La constante de este proceso económico político sistémico ha sido la privatización de bienes y servicios públicos, la desregulación del trabajo para favorecer la mano de obra barata, el desmoronamiento de las estructuras sindicales y de organización social para eliminar la resistencia a la reestructuración de los derechos sociales previamente ganados.

Como señala el historiador Adolfo Gilly, este proceso comenzó en la década de 1980 con la disputa por el trabajo que quedó condensado en las duras luchas sociales. Pensemos por ejemplo en la huelga de los controladores aéreos en Estados Unidos con el presidente Ronald Reagan en 1981 o en las huelgas de los mineros en el Reino Unido en 1984 bajo el mandato de Margaret Thatcher. Posteriormente, estas luchas fueron subsumidas bajo una mundialización del mercado que desencadenó un proceso de apropiación de bienes comunes, provocando una situación de despojo sistemático. Estas condiciones tuvieron efectos directos en la transformación del trabajo y su esfera política. Como afirma Gilly, «con formas específicas en cada territorio, la caída salarial en el mundo del trabajo no conoció excepciones, acompañada por sus sombras: el trabajo informal, las migraciones

bíblicas, los migrantes privados de derechos y el debilitamiento de la organización social».²

El trabajo se ha transformado, pero si pensamos en un arco temporal largo, es relativamente corto el tiempo de esta mutación. Por ello, estas representaciones del trabajo todavía tensan nuestros imaginarios y, si bien es importante tenerlos presentes para dejar testimonio del pasado, es urgente generar elementos, formas y sensibilidades para pensar el presente. Pero *¿cómo* representar estos procesos económicos? Y, en ellos, *¿cómo* presentar el trabajo y al trabajador?

CAPITAL Y REPRESENTACIÓN DEL TRABAJO

Mucha de la reflexión crítica de la economía de los últimos años — pensemos en la obra de autores como Franco «Bifo» Berardi, Maurizio Lazzarato o David Harvey— ha estado centrada en interrogar este momento del capital para poder entender si los términos clásicos con los que Marx lo describió siguen funcionando o si bien en esta transformación, descrita como «semiocapitalista», hay una nueva serie de abstracciones que requieren una nueva teorización. Lo que queda claro es que la propia capacidad de representar esta forma económica se ha vuelto cada vez más compleja y eso, en el campo del arte,³ ha abierto

² Adolfo Gilly y Rhina Roux, *El tiempo del despojo. Siete ensayos sobre un cambio de época*, p. 27.

³ Me interesa situar el trabajo de Gush en esta tradición que parte de una generación de artistas, como es el caso de Isaac Julien y Harun Farocki que, si bien iniciaron sus carreras como cineastas, su práctica se fue decantando a una intervención más cercana al arte contemporáneo. Este desplazamiento a los circuitos de arte contemporáneo implica, entre otras cosas, una circulación y montajes distintos de los que ofrece el cine. Este viraje es algo que cineastas como Jonas Mekas o la documentalista Thi Minh-Ha Trinh han explorado en años recientes, y que en obras como las de Julien, Farocki o Steyerl marcan una tradición propia de la imagen-movimiento en el arte contemporáneo que tiene como característica una

una fuerte investigación sobre la relación entre imagen y representación. En su discusión con el artista Isaac Julien, precisamente a propósito de por qué el capital es tan difícil de representar, Harvey afirma:

Es un poco como la gravedad: no puedes sujetarla, no puedes sostenerla, no puedes olerla ni tocarla; es una fuerza muy poderosa. En una relación que hace que las cosas pasen. Y de la misma forma que sólo podemos intuir que la gravedad existe por sus efectos, sólo puedes realmente intuir que el capital existe por sus efectos. La manzana cae del árbol y dices: «Oh, debe ser la gravedad». La fábrica cierra y dices: «Ah, debe ser el capital». Así que es esa intangibilidad. De hecho el lenguaje que Marx usa es que el capital es inmaterial pero objetivo. Y me parece que es muy importante siempre tener eso en mente para no imaginar que puedes sujetarlo realmente de forma física.⁴

Ante la dificultad de proponer una representación del capital, lo que el propio artista británico presentó fue la discusión misma. *Kapital* (2013) es el registro de la conferencia *Coreografiando el capital* que se realizó en la Hayward Gallery en 2012 en la que participaron, además de Harvey y el artista, Stuart Hall, Irit Rogoff, Paul Gilroy y Colin MacCabe. Esta obra intenta reconstruir teóricamente el problema de la representación del capital, y la imagen que presenta es aquella de la abstracción de su propio concepto en las voces de diferentes aproximaciones teóricas.

pregunta sobre la representación y la imagen. En ese sentido, creo que la obra de Gush debe ser leída desde esta tradición en lugar de desde otras escuelas o movimientos de producción visual, ya que su preocupación parece también estar referida a cómo producir imágenes y presentarlas en un soporte y circulación propios del arte contemporáneo.

⁴ Isaac Julien, «Transcripción de *Kapital*», en *id.*, *Playtime & Kapital*, p. 71.

En este trabajo es interesante que, si bien afirma la intangibilidad del capital, Harvey cree que los efectos todavía permiten pensar la economía actual bajo la propuesta de Marx y leer en toda esta variedad de posiciones en relación al trabajo una gran fuerza productiva a la que podría llamarse todavía «proletariado». En ello, el geógrafo, parece sugerir que, si bien el capital no puede ser representado, el trabajo, aun en su fragmentación, podría verse en esa masa urbana como parte de una clase trabajadora única. Es decir, a pesar de los campos drásticos en la estructura de clases, un viaje en el metro de madrugada hacia Manhattan —que es donde Harvey encuentra esa revelación— demuestra claramente la continua existencia de un proletariado moderno. Ante ello, Stuart Hall cuestiona el revisionismo de Harvey para pensar en los elementos que fragmentan la supuesta «unidad» del trabajador y cuestionar si realmente hay algo que hoy pueda corresponderse a la figura del proletariado:

¿Qué unifica a la formación de clase compleja y diversa? ¿La moderna población urbana pobre? Ahora incluye a hombres y mujeres, a blancos y negros, a desempleados de mucho tiempo, a la madre monoparental, a las personas cuyas relaciones familiares se han roto, a los vulnerables, los desposeídos, los marginados, los inadaptados sociales, los abandonados, a quienes duermen en la calle, a los enfermos o adictos crónicos, a los inmigrantes ilegales y a los solicitantes de asilo sin papeles. Pocos de ellos podrían ser descritos como quienes intercambian su trabajo «de manera productiva» contra el capital. ¿Es esto un «proletariado» en el sentido clásico? ¿Comparten una posición o una conciencia de clase común con la mano de obra altamente capacitada tecnológica de hoy? Marx habló del «lum-

penproletariado»: ¿qué fue de ellos? Ampliado para incluir a todos menos al uno por ciento de los ricos, el término «proletariado» pierde su especificidad histórica.⁵

Esta pérdida de especificidad histórica es la que nos importa. Si el capital es difícil de representar, también lo es el trabajador. Y esto se ha vuelto un problema ya que la tensión de la representación del trabajo se enfrenta a una multiplicidad de heterogeneidades que no ha permitido una enunciación colectiva. Si lo que ha desaparecido es el trabajador en cuanto sujeto histórico, ¿cómo crear una imagen del trabajo?

Una opción interesante ha estado en presentar a los personajes del trabajo, ya no tanto como una fuerza social unificada, sino como microrrelatos que abren a la complejidad del escenario laboral actual. En este sentido podemos entender la obra *Playtime* (2014) del propio Julien en la que escenifica diferentes instantáneas del capitalismo financiero en un entrelazamiento entre personajes de ficción y espacios geopolíticos donde se desarrollan una serie de paisajes contemporáneos: un administrador de fondos de cobertura, un artista islandés relatando la bancarrota de 2008, un vendedor de arte discutiendo con unos periodistas y el presidente de una casa de subastas frente a una obra de arte en un cubo blanco y una trabajadora doméstica filipina atrapada en Dubái. Si bien aquí no hay una representación del sujeto histórico en cuanto tal, hay una puesta en escena de posibles paisajes donde los personajes se sitúan en entramados económicos que de alguna manera determinan su papel.

⁵ Stuart Hall, «En el taller de Isaac Julien», en *ibid.*, p. 36.

Otro tipo de producción visual que ha abierto a formas actuales del trabajo fue la última investigación del artista Harun Farocki. Si bien desde la década de 1990 Farocki había estado presentando —en obras como la película *Workers Leaving the Factory* (1995) o la instalación de video multicanal *Workers Leaving the Factory in Eleven Decades* (2006)— la relación de la imagen-movimiento con la historia de la fábrica para mostrar las formas en que la historia del cine produjo representaciones clásicas del trabajador, entre 2011 y 2014, Farocki realizaría con Antje Ehmann el proyecto *Labour in a single shot*. En talleres por más de quince ciudades del mundo (Bangalore, Berlín, Boston, Buenos Aires, Cairo, Hangzhou, Ginebra, Hanói, Johannesburgo, Lisboa, Lodz, Ciudad de México, Moscú, Río de Janeiro y Tel Aviv) trabajaron con otros cineastas y videoartistas para, en una sola toma, presentar las imágenes sobre el trabajo en los diferentes emplazamientos y geopolíticas. Los videos que forman este trabajo abren una gramática sobre el trabajo con la que intentan la empresa crítica de abrir los ojos:

Muchas veces el trabajo no es sólo invisible sino inimaginable. Por ello es vital hacer investigación para abrir los ojos y ponerse en movimiento. ¿Dónde podemos encontrar las diferentes formas del trabajo? ¿Qué está escondido? ¿Qué pasa en el centro de una ciudad, qué ocurre en la periferia? ¿Qué es característico y qué es inusual para cada ciudad? ¿Qué clase de procesos de trabajo presentan retos interesantes cinematográficamente?⁶

⁶ Harun Farocki y Anje Ehman, «Concept».

La multiplicación de actividades y de formas que adquiere el trabajo hoy responde a la crisis económica que ya mencionábamos y, entre las muchas de sus consecuencias, revela la fragmentación de una representación única de una clase trabajadora. Hay trabajo, pero no hay un sujeto histórico que permita una enunciación colectiva.

Si bien la línea abierta por artistas como Julien y Farocki es sumamente interesante para pensar los escenarios actuales, hay otra posibilidad que me gustaría explorar. En ella lo que aparece es el objeto como potencia histórica. Aquí ya no hay una búsqueda por el sujeto o por los personajes que han quedado en su lugar, sino que lo que potencia es la lectura crítica del objeto que permite una puesta en escena del pasado desde el presente. Esta operación es la que me parece se puede leer en *Red*.

LA VUELTA A LA COSA

Si bien la obra de Simon Gush sobre el trabajo había girado sobre el vaciamiento de la representación, tornando la reflexión en una construcción casi poética sobre el espacio y el tiempo, su obra *Red* (2014) dio un giro radical al buscar una inflexión histórica. La tensión en esta obra está en relación a un objeto: el Mercedes-Benz rojo de Mandela.

Ese objeto, tantas veces referido para contar «*the story of a labour of love*»,⁷ fue regalado por los trabajadores de la Mercedes-Benz de la

⁷ La propia Mercedes-Benz cuenta la historia heroica de una negociación que, en el relato de la compañía, supuso una alianza entre ellos y los trabajadores. El momento se convierte así en ícono de la unificación sudafricana, olvidando el conflicto laboral que poco después de ello se desprendería. Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=ZLtYr3d0wvs> (consultado el 23 de julio de 2016).

ciudad de East London en 1990 al que posteriormente sería el presidente de Sudáfrica, luego de ser liberado tras veintisiete años de cárcel. El objeto se ha inscrito en la historia como un ícono del proceso de reconciliación. Sin embargo, Gush vuelve a ese objeto para producir otra imagen, para que la historia que abra no sea necesariamente la de un símbolo de pacificación, sino una historia donde la fábrica fue un campo de batalla.

Red es una serie construida de varias obras: *Red*, filme de 81 minutos con 49 segundos hecha en colaboración con James Carins, *Red (sleep-in strike beds)*, *Red (strike uniforms)* en colaboración con Mokotjo Mohulo y *Red (Mandela car)*. Instaladas de manera conjunta, el video entra en tensión con estos objetos que nunca fueron representados en cuanto tal en el filme. Éste, a simple vista, podría parecer un documental que presenta la memoria de un conflicto a través del relato de algunos de sus personajes. Sin embargo, aunque ciertamente hay un recuento de los hechos que rodearon la producción del Mercedes rojo de Mandela, hay una resistencia por parte de los realizadores de generar una representación de los trabajadores. Ni material de archivo, ni tomas de trabajadores en la fábrica. La pura fábrica vaciada de trabajadores en contraposición al relato parece boicotear el deseo del espectador de una mirada heroica.

No hay épica en *Red*. Aquí el trabajo, tanto en el video como en las instalaciones, está en volver al objeto, aunque sea de manera ficcional, para buscar en éste las potencias emancipatorias de la historia. En este sentido, lo que proponemos es leer *Red* desde una vuelta al objeto, donde éste se vuelve una fuerza política.

Una vuelta a la cosa porque, como ya veremos, ésta ha estado ahí acosando para hablar de la historia, poniendo el esquema estético

moderno en reversa. Si la revolución copernicana de Kant consistió en un proyecto epistemológico que suprimía la armonía entre el sujeto y el objeto por un orden superior (concordancia final) para sustituirlo por una sumisión necesaria del objeto al sujeto, veremos cómo en las producciones de artistas como Gush hay una revuelta del objeto para que sea éste el que produzca el sentido y con ello se posibilite una historia diferente.

Este centrarse en la cosa parte de los planteamientos de Marx, quien en textos como la *Introducción general a la crítica de la economía política* propone que no hay sujeto privilegiado ante la cosa. Lo que hay es una producción de un objeto que, como cualquier otro objeto de la producción capitalista, produce no sólo un objeto sino que produce al sujeto que lo consume.⁸ Marx piensa la historia a partir del objeto: el objeto es la historia en cuanto condensa las fuerzas sociales del modo de producción y se convierte así su rastro en una producción material.

Si bien diferentes autores recuperaron estos planteamientos para un tipo de materialismo histórico, me interesa detenerme un momento en Walter Benjamin, quien de manera radical propuso ver en la experiencia estética de la cosa un proceso de emancipación para el sujeto. La cosa, para Benjamin, sería la que permitiría desplegar una experiencia emancipatoria al confrontar las fuerzas que la habían producido, abriendo una nueva revolución copernicana.

Para el filósofo alemán, los sueños de la modernidad, a la luz de la técnica, se petrificaron en los objetos, que se convirtieron en fantasmagorías de una época. Para Benjamin, la fantasmagoría, que fue central para su trabajo de la década de 1930, señala el modo en que la

⁸ Karl Marx, *Introducción general a la crítica de la economía política*, p. 42.

mercancía capitalista presiona para generar un real que se toma como natural y dado, escondiendo que es un constructo socioeconómico. A la luz de esta lectura de la mercancía, la operación crítica para Benjamin estaba en encontrar en los objetos, en las imágenes o en la arquitectura aquella promesa fallida y buscar, como afirma Ricardo Ibarlucía en su análisis sobre la relación entre Benjamin y el surrealismo, «el espacio donde los sueños de una época se inmovilizan inscribiendo sobre el fetiche de la mercancía “la palabra *historia* con los caracteres de la caducidad”». ⁹

Desde el año de 1927 Benjamin ideó una investigación que correría paralelamente a todas sus preocupaciones, un proyecto que fue llamado *Passagen-Werk*. En él Benjamin buscaría expresar el sentimiento de vértigo que caracterizó la concepción de la historia del siglo XIX, y que «corresponde a un punto de vista que integra el curso del mundo de una serie ilimitada de hechos coagulados en forma de cosas». ¹⁰ Benjamin va a buscar el carácter expresivo de los primeros productos industriales, de las primeras construcciones en hierro, de las primeras máquinas, de las primeras tiendas, de los afiches y de las baratijas, es decir, de los objetos con los que la modernidad dominó al mundo con sus fantasmagorías.

El *Libro de los pasajes* es un trabajo de montajes, un trabajo que recoge los sueños monumentales de la razón que se manifiestan en los objetos y que hereda la mirada de los surrealistas. Benjamin sostenía que «la filosofía no sólo debía recoger el surrealismo, sino ser surrealista ella misma». ¹¹ Y esto quiso decir buscar en los objetos su estrato onírico y

⁹ Ricardo Ibarlucía, *Onirokitsch: Walter Benjamin y el surrealismo*, pp. 67-68.

¹⁰ Walter Benjamin, *El libro de los pasajes*, p. 50.

¹¹ Theodor Adorno, *Sobre Walter Benjamin*, p. 24.

no su estrato de promesa, de ideal, para encontrar el sentido que no deja aposento noble, para que desde ahí pueda emerger la historia que ha sido sepultada por la fantasmagoría del progreso. Ante la mirada surrealista, lo que se tambalea para Benjamin es el valor de uso, exponiendo, ya sin el influjo del encantamiento, el proceso de producción de la cosa como mercancía.

En ese sentido, Benjamin recuperó los planteamientos de Marx sobre el carácter histórico de las cosas, pero para plantear un proceso de emancipación del sujeto. La experiencia de estos objetos, la tensión entre su promesa y su fracaso, provocaría, según Benjamin, una revolución copernicana donde la estructura del progreso se dismantlaría en un «relámpago de la cognoscibilidad». La cosa, vista desde esa apertura surrealista, permitiría, golpear al sujeto para abrir la historia desde el ahora y no desde el encantamiento del pasado sobre el futuro.

El giro copernicano en la visión histórica es éste: se tomó por punto fijo «lo que ha sido», se vio el presente esforzándose tentativamente por dirigir el conocimiento hasta ese punto estable. Pero ahora debe invertirse esa relación, lo que ha sido debe llegar a ser vuelco dialéctico, irrupción de la conciencia despierta. La política obtiene el primado sobre la historia. Los hechos pasan a ser lo que ahora mismo nos sobrevino, constatarlos es la tarea del recuerdo. Y en efecto, el despertar es la instancia ejemplar del recordar: el caso en que conseguimos recordar lo más cercano, lo más banal, lo que está más próximo.¹²

¹² W. Benjamin, *op. cit.*, pp. 394.

La cosa para Benjamin no intenta afirmar al sujeto, sino que, si es posible abrirla desde el estrato onírico, desmonta por completo las formas de dominación del capitalismo que encontró en la fantasmagoría de la mercancía la manera de esconder el modo de producción y producir el encantamiento. La emancipación para Benjamin está en que el sujeto rompa con el embrujo y elabore así otra historia. En este proceso la política toma el primado sobre la historia y empuja al sujeto a una emancipación que será revolucionaria.

La última mitad del siglo XX insistió en que el proceso de transformación podría estar guiado por este sujeto emancipado. Un sujeto histórico que pondría en revuelta las formas de dominación. En pleno siglo XXI, ese sujeto parece estar fragmentado y perdido en su propia agencia. ¿Cómo, entonces, insistir en un programa emancipatorio?

LA COSA TOMA LA PALABRA

En el siglo XXI algunos artistas parecen querer dar una vuelta de tuerca al esquema para volver a la cosa, ya no sólo como esperaba Benjamin para provocar una revuelta en el sujeto, sino para que la cosa tome la palabra. Así afirma la artista y teórica Hito Steyerl:

Tradicionalmente, la práctica emancipatoria ha estado ligada a un deseo de convertirse en sujeto. La emancipación se concebía como devenir sujeto de la historia, de la representación o de la política. Devenir sujeto conllevaba la promesa de la autonomía, soberanía, acción. Ser sujeto era bueno; ser objeto era malo. Pero, como todo el mundo sabe, ser un sujeto puede tener sus complicaciones. El sujeto está siempre ya sujeto. Si bien la posición de sujeto implica un cierto

grado de control, en realidad está sujeta a relaciones de poder. [...] Pero mientras la lucha por devenir sujeto se enreda en sus propias contradicciones, surgió una posibilidad diferente. ¿Y si para variar nos revistiéramos de objeto? ¿Por qué no ser una cosa? ¿Un objeto sin sujeto? ¿Una cosa entre otras?¹³

La operación crítica de Steyerl parte del fracaso de las luchas emancipadoras del siglo XX que tuvieron su acento en el sujeto. Quizá, plantea la artista, la posibilidad hoy está en la cosa, en buscar en ella las posibilidades de aparecer, de decir, de interrogar, de hacer historia. Este esquema partiría de un cuestionamiento al modelo epistemológico de la modernidad donde la cosa es siempre pasiva. Esta recuperación, si bien parte de Marx y del carácter histórico de la cosa, también activa otras tradiciones antropológicas y filosóficas que han encontrado necesario, para proponer otros sistemas sociales, políticos y económicos, la agencia de la cosa.¹⁴

Estos planteamientos se pueden encontrar en la obra teórica de Steyerl, pero también es algo que está presente en su producción artística. La artista alemana lleva trabajando más de un decenio en la

¹³ Hito Steyerl, *Los condenados de la pantalla*, p. 52.

¹⁴ La relación que la modernidad planteó entre sujeto y objeto ha sido constitutiva de una construcción de mundo. En ella otras posibilidades epistémicas, estéticas y políticas quedaron fuera asumiendo una completa dominación. Este problema es importante de considerar sobre todo con respecto a las consecuencias que tendrá para el capitalismo y las formas de explotación. A mediados del siglo XX este modelo de relaciones fue puesto en cuestión por la antropología y la teoría crítica, por no desarrollar ahora la tradición moderna de incorporar los objetos comunes que ya está presente en Zola, que han intentado incorporar la agencia a aquellos objetos que la modernidad extirpó y proponer nuevas formas de experiencia que no se limiten a la soberanía del sujeto entendida como pleno derecho a la dominación y explotación de las cosas. Lo que se abre en la crítica de autores como Alfred Gell, Eduardo Viveiros de Castro o Hito Steyerl, sólo por mencionar a algunos, es plantear fisuras al modelo homogéneo de experiencia que la modernidad planteó y expuso como sistema-mundo.

producción de una imagen crítica que permita poner en cuestión las formas de dominación, la construcción del valor del arte y las posibilidades políticas de una imagen en una época de saturación visual. En varias de sus obras las cosas están en el centro de su investigación y el dispositivo gira para lograr hacer hablar la historia.

Uno de los ejemplos más contundentes está en su obra *Adorno's Grey* (2012). En este video-instalación la artista retoma un viejo rumor: el aula en la que daba clases Adorno estaba pintada de color gris. Este dato a la que la artista busca acceder con una investigación de restauración, que recuerda una operación arqueológica o forense, pretende no sólo corroborar el hecho, sino que ese color actúe como testigo para abrir qué fue lo que sucedió en la última lección de Adorno.

El 22 de abril de 1969 en la Universidad Goethe de Fráncfort del Meno un grupo de estudiantes se desnudó los pechos en medio de la lección que impartía Adorno. Las alumnas, del grupo *Leather Jacket Fraktion* de la organización *Sozialistische Deutsche Studentenbund*, se desnudaron y rodearon al académico. Adorno recogió sus papeles y salió del salón. Ésa habría sido su última lección. El filósofo murió, sin terminar su última obra, la *Teoría estética*, pocos meses después. Mucho se ha especulado si la *busenattentat* o «atentado de los senos» no habría sido uno de los acontecimientos que llevó a la muerte al famoso teórico.

¿Por qué este acto habría llevado a Adorno a nunca retomar su sesión y a no continuar con la docencia en la universidad? Seguramente, no fueron los senos lo que lo espantó, sino el desencuentro. Lo que marca la anécdota fue una fractura irreparable entre un modo de entender la función de la teoría en la práctica política y el movimiento estudiantil.¹⁵

¹⁵ La investigación sobre esta pieza de Hito Steyerl y los planteamientos de Adorno sobre

Steyerl busca la cosa como testigo, y, al no encontrarla, la ficcionaliza. Tras escarbar capa tras capa de pintura y yeso sin éxito la artista recurre a un juego de luz para hacer aparecer el gris. No hay engaño. Cercana a los planteamientos del cineasta Farocki, la imagen tiene que mostrar su producción para con ello poder describir las relaciones que ahí se suscitan. La posibilidad política de la imagen, parece sugerir Georges Didi-Huberman en el análisis de la obra de Farocki, se debe a que ésta es un objeto histórico, tecnológico y legal. Por ello es posible que el desmantelamiento de sus aparatos permita una crítica de la violencia.¹⁶

Steyerl sigue ese esquema y va construyendo la imagen mostrando siempre cómo se produce la imagen. En el video, al tiempo que se expone cómo la luz simula el gris de Adorno, se escuchan entrevistas a filósofos y estudiantes, tanto actuales como de archivo, para volver al acontecimiento. Lo que ahí ocurrió es capital para entender la tensión entre la filosofía crítica y las movilizaciones que apuestan por la acción directa. El video se acompaña de una instalación, restos de muro que supondrían la cosa misma. Sabemos que Steyerl no encontró el gris de Adorno, pero la cosa funcionó como invocación para volver a pensar una de las historias ocultas de una fricción que pasó a ser el distanciamiento de una filosofía crítica con el movimiento social.

Esta obra de Steyerl no reflexiona sobre el trabajo, sino, más bien, sobre la tensión entre teoría y práctica que tiene como correlato, según Adorno, la relación entre sujeto y objeto. Sin embargo, me interesa

la separación entre teoría y praxis puede encontrarse desarrollado en mi texto «El color de la teoría», artículo que aparecerá en el libro conmemorativo de los ochenta años de la fundación del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

¹⁶ Georges Didi-Huberman, «How to Open Your Eyes», en Antje Ehmman y Kodwo Eshun (eds.), *Harun Farocki, Against What? Against Whom?*, p. 50.

mencionarla porque es posible establecer relaciones con la pieza de *Red*. En ambos casos, hay una vuelta a la cosa que no pretende una restitución. Así como en *Adorno's Grey* no se encuentra la pintura gris del aula donde Adorno dio clases por última vez, el Mercedes-Benz rojo de Mandela que tensa la proyección de *Red* y que el artista ha nombrado *Red (Mandela car)* no es el automóvil de Mandela. Ése, el original, está en el Museo del Apartheid de Johannesburgo. La instalación que acompaña al filme es la instalación de un auto igual al de Mandela, el mismo modelo y el mismo año. Un auto al que el artista despoja de cualquier interioridad y deja sólo la carrocería. Acompañando la estructura vaciada del automóvil, están desmontadas y colgadas a muro cuatro puertas, una cajuela y un cofre. No hay engaño posible, las piezas provienen de automóviles diferentes que comparten el modelo y el año pero que varían en el tono de rojo.

Lo que parece señalar el artista es que no se trata de invocar el fetiche, sino que el objeto —aquí el automóvil producido en serie— nos permita volver a la fábrica, a ese campo de batalla que fue la planta de producción de la Mercedes-Benz en la ciudad de East London a inicios de la década de 1990.

Lo que parece hacer la obra de Gush, las diferentes partes que componen *Red*, es decir, video e instalación, es revocar el mito de la reconciliación y poner en cuestión —o al menos quitar del centro de la narración— a Mandela. Aquí no se trata de héroes, sino de batallas que nos podrían permitir entender las condiciones actuales del trabajo.

El filme parte de una serie de entrevistas donde diferentes personajes narran los acontecimientos anteriores y posteriores a la producción del Mercedes rojo de Mandela. Tanto para trabajadores como administradores era claro que hacia finales de la década de 1980 y principios de

la de 1990 había una gran tensión en la fábrica como consecuencia de los problemas sociales que afectaban al país. El antagonismo entre la clase trabajadora, negra, y los administradores, blancos, generaba una situación de constante confrontación que desataba un sin fin de huelgas y paradas laborales en una compleja construcción sindical. Si bien, la producción del auto de Mandela supone en la narración un momento de empoderamiento de los trabajadores y una especie de alianza con los administradores de la fábrica, lo interesante de *Red* es que va más allá de ese momento. Tensada la narración con una serie de imágenes de superficie, que en una especie de arqueología que no pretende buscar origen sino sólo observar los restos de este relato en la propia fisionomía de East London, el filme boicotea las ansias de un momento de reconciliación entre narración y representación. Las imágenes a blanco y negro de estos paisajes de una ciudad industrial que ha seguido su proceso más allá del símbolo fracturan la memoria de los personajes que nunca pueden fijar en el pasado aquello que ha sido.

Gush y Carins no se detienen en la imagen del automóvil de Mandela, sino que siguen el objeto, en su producción, para entender el conflicto más allá del momento heroico.

Poco tiempo después de la entrega del Mercedes rojo, un gran conflicto laboral estalló en la fábrica. Ante la reestructuración sindical para generar una negociación centralizada, el conflicto resultó en la decisión de un grupo de los trabajadores para que la huelga se mantuviera y pasaran la noche en la fábrica. La tensión ante la ocupación y la fragmentación de posiciones de los propios trabajadores hizo relativamente fácil su recuperación por parte de la administración. La ocupación que los trabajadores defendían no era tal, sino simplemente una forma de manifestación en la que dormían en la

fábrica, y terminó con el despido de más de quinientos trabajadores. Posterior a este conflicto, la fábrica se convirtió en una de las plantas más eficientes de la Mercedes-Benz y hasta 2013 los trabajadores no volvieron a convocar a una huelga.

En un tiempo del despojo donde hay una crisis en la relación entre representación, trabajo y sujeto de la historia, la obra artística de Gush produce una imagen que no busca reconciliación. Su trabajo problematiza la imagen para enfrentarnos a cómo pensar el trabajo fuera de sus representaciones directas. Gush vuelve a la cosa, al objeto que permite tensar la historia en el entramado memoria, producción, testimonio, para que la historia nos suceda por primera vez. Lo interesante de *Red*, tanto en la instalación como en el filme, es que permite suspender la representación del trabajo y del trabajador para, en el vacío que ha dejado, invocar fuerzas irruptoras para el presente.

Lo que se invoca en esta obra es la posibilidad de otra agencia histórica. La participación en la imagen, más allá de las representaciones y siempre en una especie de relación antagónica entre imagen y narración, nos permite hacer un llamado donde, como sugería Benjamin, la política toma el primado sobre la historia. *Red* no es la fijación de lo que ha sido, es la cosa donde la fábrica es el campo de batalla. Lo importante, parece sugerir Gush, es volver ahí y ver qué lecturas del presente se desatan.

Ahí donde el sujeto se desvanece, el objeto toma la palabra.

BIBLIOGRAFÍA

- Theodor Adorno, *Sobre Walter Benjamin*, Madrid, Cátedra, 1995.
- Walter Benjamin, *El libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2007.
- Antje Ehmann y Kodwo Eshun (eds.), *Harun Farocki, Against What? Against Whom?*, Londres, Koenig Books, 2010.
- Harun Farocki y Anje Ehman, «Concept». Consultado el 23 de junio de 2016 en <http://www.labour-in-a-single-shot.net/en/project/concept/>.
- Adolfo Gily y Rhina Roux, *El tiempo del despojo. Siete ensayos sobre un cambio de época*, Ciudad de México, Editorial Ítaca, 2015.
- Ricardo Ibarlucía, *Onirotsch: Walter Benjamin y el surrealismo*, Buenos Aires, Manantial, 1998.
- Isaac Julien, *Playtime & Kapital*, Ciudad de México, MUAC-UNAM, 2016.
- Karl Marx, *Introducción general a la crítica de la economía política*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1989.
- Hito Steyerl, *Los condenados de la pantalla*, Buenos Aires, Caja Negra, 2014.

Los recuerdos de Europa en el arte del Sur global

En una época en que las fronteras de la ciudadanía europea se desafían tanto desde el interior como desde el exterior, esas fronteras —en cualquier forma en que puedan consolidarse después de la crisis actual— no pueden ser equiparadas a las fronteras imaginarias de la memoria europea. Las fronteras de la ciudadanía necesitan ser definidas de una forma administrativa o política. Pero la memoria europea no puede serlo. No puede ser fortificada por medios culturales. Porque ¿qué sería la memoria europea si no incluyera los recuerdos del papel de Europa en el mundo entero? Necesita reconocer, recíprocamente, los recuerdos de Europa en la misma medida en que se encuentran circulando en otros lugares. Y ahora incluso dentro de sí misma.

Hace algunos años, abundaban los títulos de conferencias del tipo «Europa y sus otros»; no obstante, seguían siendo fundamentalmente eurocéntricos en su espíritu, con su pronombre posesivo y el discurso globalizador de la otredad. Luego cambió el lenguaje, reconociendo

el problema implícito y recurriendo a frases como «Europa en otras culturas», un discurso que identificaba contra-estrategias de escritura que se giraban hacia el Imperio: Europa misma devenía otra por «sus» otros, o, como Dipesh Chakrabarty lo llamó, se veía provincializada.¹ Desde mi punto de vista, en la actualidad ambas concepciones resultan inadecuadas para capturar el modo en que la relación imaginaria entre Europa y las regiones no-europeas del mundo se estructura en la obra de diversos artistas contemporáneos. Lo que ha producido diferentes prácticas artísticas de memoria, en el interior de las cuales se conectan entre sí la europea y la no-europea del Sur global, ha sido, en particular, el discurso existente transnacional —y en la actualidad global— de la memoria política de la violencia, el terror de Estado y el genocidio. Hoy en día ni el discurso de la otredad ni aquel de la provincialización continúan teniendo demasiado sentido.

Por supuesto, lo nacional no ha perdido nunca su presencia en el mundo de los imaginarios políticos y culturales. El pensamiento identitario sigue estando activo y vivo. Theodor Adorno, hace casi medio siglo, daba ya un análisis conciso cuando decía: «El nacionalismo resulta en la actualidad obsoleto y actual».² En una época en que experimentamos una renacionalización ilusoria de la política, no sólo en Europa, resulta tanto más importante tomar en cuenta las prácticas de las artes que son capaces de abrir un horizonte alternativo —prácticas que podrían enseñarnos a estar en el mundo de una manera no identitaria— para ser, al mismo tiempo, europeos y planetarios en nuestras prácticas de memoria.

¹ Cf. Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*.

² Theodor W. Adorno, «The Meaning of Working Through the Past», p. 97.

Me gustaría hablar aquí sobre dos artistas contemporáneos cuyas obras se originaron fuera del mundo del arte occidental, pero las cuales han conseguido un éxito excepcional en él, tanto en Estados Unidos como en Europa: William Kentridge y Doris Salcedo. Ambos son ejemplares por la manera en que entretujan dos hilos separados de memoria: los recuerdos de las historias locales de la violencia colonial y poscolonial (Sudáfrica y Colombia) y los recuerdos empáticos del modernismo europeo, de los cuales se apropian y a los cuales transforman con creatividad. Ambos nos dicen muchísimo de la manera en que los recuerdos de Europa son una parte integrante de la textura misma del trabajo artístico en otros lugares del mundo.

Kentridge y Salcedo trabajan con medios y géneros múltiples: desde la escultura expuesta en galerías, las performances y los eventos públicos, hasta el cine con cámara oscura, el teatro y la ópera, por no hablar de la pintura y el dibujo. Las instalaciones y las puestas en escena son centrales en sus trabajos, los cuales están profundamente arraigados en diferentes historias locales: el apartheid de Sudáfrica en el caso de Kentridge, la violencia colombiana en el caso de Salcedo. Pero su trabajo de memoria política también se forma, autoconscientemente, a partir de una apropiación en sentido inverso, si se la puede llamar así, una apropiación transformadora de los grandes momentos del modernismo europeo. En el caso de Salcedo se trata de una escultura minimalista, del arte de instalación y de la poesía alemana hermética post-1945 (Paul Celan). En el caso de Kentridge German se trata del expresionismo, del vanguardismo soviético y de técnicas tempranas de cine de animación *stop-motion*. Su relación con una comprensión ampliada del modernismo es sólo algo derivado. Se aprovechan libremente del modernismo europeo como si se tratara de una herencia global. Lo que hace a sus obras diferentes

de mucho de lo que pasa con el arte contemporáneo en los mercados internacionales de arte es que los asuntos políticos y estéticos se trabajan en ellas sin apologías, en una época en que la vinculación exitosa entre la estética y la política se parece más a un rumor del pasado que a una realidad en el presente. Sus obras no dejan de ser resueltamente locales, pero, al tratarse de artistas consagrados de la periferia que se encuentran inmersos en diferentes tendencias transnacionales, no se los puede tratar simplemente como informantes locales. De esta manera, sus obras plantean cuestiones pertinentes para su recepción transcultural y sus repercusiones globales más allá de las fronteras.³

Quisiera empezar con Salcedo. Sus primeras esculturas posminimalistas de la década de 1990 consisten en muebles de madera altamente trabajados: mesas cortadas e incrustadas unas en otras, sillas, tocadores y armarios llenados con concreto y traspasados por vigas de acero, puertas de madera fuera de sus bisagras y cabeceras de cama empotradas en un armario lleno de concreto. Rastros de violencia como huesos humanos, mechones de cabello y fragmentos de ropa se encuentran insertos, casi imperceptiblemente, en las esculturas. Algunos de sus títulos son: *La casa viuda*, en el doble sentido de la palabra, o *Desterrado*, que aborda una negación radical de la tierra como espacio de una comunidad. La violencia, que se torna palpable en los cortes meticulosos y las distorsiones del mobiliario doméstico evoca la violencia en Colombia, que ha cobrado la vida de cientos de miles de personas a lo largo de la mitad del siglo pasado, sin mostrar señales de que disminuya. La «casa viuda»

³ A propósito de Kentridge, véanse Rosalind Krauss (ed.), *William Kentridge* y, entre otros, Andreas Huyssen, *William Kentridge*, Nalini Malani: *The Shadow Play as Medium of Memory*. A propósito de Salcedo véanse sobre todo Mieke Bal, *Of What One Cannot Speak: Doris Salcedo's Political Art* y Nancy Princenthal et al., *Doris Salcedo*.

es la casa de los desaparecidos, hombres, mujeres y niños víctimas de los múltiples frentes que constituyen la guerra civil en Colombia y la cual implica a militares, comandos, guerrillas y narcotraficantes. Las esculturas aluden a los cuerpos humanos ausentes que vivían con tales muebles, que dormían en las camas, que se sentaban en las sillas y alrededor de las mesas. El cabello meticulosamente entrelazado y la tela de seda a lo largo de la mesa, en *Desterrado: la túnica del huérfano*, alude a la fragilidad de la vida, que se presenta como tal únicamente en sus restos. El objeto material no es nunca tan sólo una escultura en el sentido tradicional de la palabra, sino que fue trabajado de una manera asombrosa que ejercita la memoria y cristaliza un testimonio, a la vez que ofrece una huella del pasado que desestabiliza lentamente la consciencia del espectador. De esta manera, se abre un espacio-tiempo ampliado que desafía al espectador para que se dirija más allá de la presencia material de la escultura y para que entre en un diálogo con la dimensión temporal e histórica implícita en la obra. En los materiales (viejos o desechados) y su disposición se expresa la consciencia de que toda memoria es re-colección, re-presentación. A diferencia de la mayoría de las prácticas artísticas de las vanguardias del último siglo, este tipo de obras no están animadas por una noción empática del olvido. Su sensibilidad temporal las hace indudablemente posvanguardia. A lo que temen no es solamente al borramiento de un pasado específico (personal o político); más bien operan en contra del borramiento de la cualidad misma del pasado, la cual, en sus proyectos, permanece vinculada de manera indisoluble con la materialidad de las cosas y los cuerpos en el tiempo y el espacio.

En años más recientes, el horizonte geográfico que se refleja en la obra de Salcedo se ha ampliado más allá de Colombia, incluyendo

Turquía, Italia, Inglaterra y Estados Unidos. Simultáneamente, su obra se ha movido tendencialmente desde los espacios de las galerías y los museos hacia el espacio público y las instalaciones urbanas que retoma las especificidades de cada lugar, tanto en Colombia como en el extranjero. Pero la atención meticulosa por los detalles laboriosos se ha conservado. Por ejemplo, el empleo de sillas vacías, sintomáticas de las desapariciones de la esfera doméstica y privada de sus primeras obras, se ha llevado al espacio público urbano en un proyecto público fabuloso que se titula *Noviembre 6 y 7*. Conmemora el asedio guerrillero del Palacio de Justicia de Bogotá, que se acabó violentamente cuando el ejército tomó por asalto el edificio en noviembre de 1985. En el aniversario decimoséptimo del asedio, fueron suspendidas cerca de 280 sillas de madera desde la azotea del Palacio de Justicia, una por cada una de las víctimas. Salcedo se mantuvo fiel a los informes forenses y ordenó las sillas de acuerdo con las coordenadas espaciales y temporales del asedio mismo. Las imágenes de las sillas que cuelgan de la fachada exterior del edificio de gobierno y que proyectan sus sombras recibieron en la plaza central de Bogotá la mayor la atención y provocaron un debate público sobre el conflicto que, incluso después de diecisiete años del suceso, seguía sin resolverse

Un año después, en 2003, en su contribución a la octava Bienal Internacional de Estambul, Salcedo eligió un lote vacío que se encontraba entre dos edificios de las calles de Estambul, el cual fue llenado con aproximadamente 1550 sillas de madera apiladas estrechamente en medio de ambos edificios y los cuales enmarcaban la instalación por ambos lados. Una vez más, la especificidad del lugar fue la clave. Alguna vez hubo un edificio, en este barrio que antiguamente era de griegos y judíos, pero que ahora está abandonado y repleto de otros

lotes vacíos y de casas en ruinas. En suma, hay que observar la precisión con la que las sillas fueron acomodadas, de tal modo que pareciera otra fachada más cuando se las observaba desde el extremo, y un revoltijo caótico cuando se las observaba de frente. Del mismo modo que en sus obras anteriores, el cuerpo humano está ausente; presente sólo por su rastro. La instalación duró tan sólo tres meses hasta que la bienal fue clausurada, a diferencia de la otra instalación de una «casa ausente» a cargo Christian Boltanski, que creó para la Große Hamburger Straße de Berlín, centro de la inmigración judía de Europa del Este durante la década de 1900, que sigue hoy presente y que es sin duda una de las obras canónicas en el género de instalaciones situadas en lugares específicos para el caso de Alemania. A diferencia de Salcedo, Boltanski dejó vacío el espacio de la antigua casa, pero, tras una búsqueda minuciosa, encontró los nombres, las profesiones y las fechas de nacimiento y de defunción de los inquilinos, judíos y no judíos, que habían vivido en el edificio durante el Tercer Reich, hasta que fue destruido tras un bombardeo en 1945. Así, estos nombres y fechas fueron plasmados en carteles exhibidos a las afueras de los edificios adyacentes, en el nivel apropiado en el que se habría encontrado cada uno de los departamentos de los inquilinos. Boltanski y Salcedo: dos maneras muy diferentes, aunque con resonancias, de movilizar la ausencia en el espacio urbano y que dan testimonio de su historia oculta, sus recuerdos sociales sumergidos. Estambul y Berlín: los puntos de comparación atañen a la multidireccionalidad de los proyectos artísticos sobre la memoria en el mundo contemporáneo.

Schibboleth, una obra de 2007 que se llevó a cabo en la galería Tate Modern de Londres, también se caracteriza por prácticas que parten de la especificidad de los lugares. Tras superar la oposición inicial por

parte de los directivos del museo, Salcedo abrió una grieta profunda, que en algunos lugares era amplia, en otros estrecha o bien se conformaba de bifurcaciones, en el piso de una inmensa sala de turbinas, que es ahora el espacio de la entrada de este enorme museo y que servía anteriormente como una planta de energía. Si en la década de 1970 Gordon Matta-Clark cortó y partió diferentes casas en sus experimentos «anarquitectónicos», Salcedo partió por la mitad uno de los mayores centros de arte contemporáneo de Europa. Pero el gesto era más que simplemente arquitectónico. El título da una pista de esto. *Shibboleth* es la palabra bíblica del Libro de los Jueces, 12, que no puede ser pronunciada correctamente por extranjeros que tratan de cruzar a salvo el río Jordán. Identificados como «otros» a causa de su pronunciación, al llegar resultan asesinados. El tema de la inmigración como exclusión y negación de derechos se articula en el interior de la sala de turbinas de la Tate Modern. Posee resonancias no sólo en un ámbito social, sino, en cuanto marca en el museo, también en el ámbito estético, en el sentido de que se refiere a la estructura de la exclusión en la canonización del propio arte moderno. Evoca una historia de modernismo europeo, que hasta hace poco se negaba a reconocer los modernismos de África, Asia y América Latina. Insertada en las paredes de concreto de la grieta, y perceptible únicamente cuando nos agachamos, una alambrada de acero está presente, no como el alambre de púas de los campos nazis o serbios, sino como la malla de acero de las fortificaciones fronterizas de hoy en día. De modo evidente, las paredes de concreto fueron diseñadas para mantener a los bárbaros en el exterior, ya sea en Israel o en la frontera entre México y Estados Unidos. La manera en que una palabra se pronuncia divide, con consecuencias mortales, el mundo entre amigos y enemigos. Se da una colisión en su obra entre

pasado bíblico y presente contemporáneo, la cual reflexiona, con un lenguaje visual y arquitectónico potente, acerca de las continuidades entre el colonialismo, el racismo y la inmigración. ¿Qué mejor lugar para hacer esto que el principal museo de arte contemporáneo de Londres a orillas del río Támesis? Hoy en día las grietas ya no están ahí. Han sido rellenadas con cemento. Pero el contorno de la grieta sigue siendo visible a lo largo de la sala de turbinas. Se trata de algo así como una cicatriz de la herida que Salcedo infligió a la Tate Modern, una herida, sin embargo, que se encuentra realmente presente en la propia Constitución europea, como nos lo recuerdan los reportes diarios sobre migrantes que huyen de África o del Oriente Medio.

Pasando ahora a William Kentridge, emerge en este caso una estructura análoga en lo que se refiere a una manera de entretejer lo local con lo transnacional o lo global. Por supuesto, existen diferencias significativas con respecto a los poscolonialismos —y por tanto con respecto a la imagen de Europa— en África y en América Latina. Kentridge se ocupa de cuestiones del mando colonial de una manera mucho más directa que Salcedo. Lo que es central en su obra sobre los medios o soportes de la memoria son los juegos de sombras, como sucede en *Shadow Procession* de 1999, una animación *stop-motion* en tres partes que evoca los tiempos del apartheid y del post-apartheid en Sudáfrica. Una década después, creó otra procesión de sombras en *The Refusal of Time*, una impresionante instalación de una caja negra que se exhibió primero en un antiguo edificio ferroviario en ruinas el año 2012 en *DOCUMENTA (13)*. En este proyecto la política de la memoria de Sudáfrica se expandía a través de una investigación de los regímenes modernos del tiempo (Conferencia Internacional del Meridiano de Greenwich, Washington D. C., 1884) y del espacio (Conferencia colonial de Berlín, 1884-1885). Estos regímenes

del tiempo y del espacio siguen gobernando nuestro mundo. Por otra parte, Kentridge, que se encontraba inspirado por la teoría especial de la relatividad de Einstein de 1905, evoca la inestabilidad y la reversibilidad del propio tiempo. Siguiendo la manera en que Einstein argumentó en contra de los físicos anteriores, no existe un tiempo absoluto universal, un «tic tac audible de manera universal», sino solamente una multiplicidad de tiempos. Esta multiplicidad, teorizada políticamente por Ernst Bloch con la idea de las asincronías en el interior de la modernidad, es promulgada en *The Refusal of Time* y cuenta con implicaciones de gran alcance tanto para el arte como para la política en nuestra propia época, que es aún moderna.

Volvamos un poco atrás. Con un movimiento deliberadamente anti-platónico, Kentridge siempre ha incitado a sus espectadores a aprender de las sombras, de lo negro que se opone e impregna a lo blanco, de la oscuridad que va de la mano con la luz. Todos los recuerdos están plagados de sombras y de la inseguridad de recordar. Pueden ser pasajeros y elusivos, pueden estar sometidos a metamorfosis, a menudo limitan con lo invisible o lo olvidado. Para poder articularse en el arte necesitan cristalizarse en objetos y medios: visuales, verbales, musicales. Pero su cristalización no puede ser sólida o fija, tampoco puede limitarse al medio. No es posible que los acontecimientos memorizados se representen de una manera mimética. Se encuentran atormentados inherentemente por los límites de la representación. El realismo concebido como un efecto tiene que fluir de la construcción y la manipulación de los objetos, del mismo modo que en las esculturas y las instalaciones de Salcedo, o en los juegos de sombras de Kentridge. Sin embargo, Kentridge trabaja con la invisibilidad de una manera todavía más radical que Salcedo: no sólo con la invisibilidad o la desaparición

de diversos acontecimientos que exigen un duelo, sino con la invisibilidad y la inestabilidad del propio tiempo. Es por eso que *The Refusal of Time*, en cuanto acto anticolonial y que se dirige en contra de un régimen temporal europeo que resulta de una imposición, se muestra central entre todas las obras de Kentridge y, por lo tanto, su montaje narrativo culmina con otra procesión de sombras en su extremo.

La instalación consiste en una caja negra con proyecciones, las cuales se mueven de izquierda a derecha sobre tres paredes. Los espectadores que entran en la caja negra se encuentran primero con una gran máquina que respira (Kentridge la llama «el elefante») en el fondo del cuarto. La máquina se mueve rítmicamente y se compone de partes de madera en movimiento. En su conjunto se asemeja a una bomba o a un enorme telar, e invade la caja negra con sus chasquidos y sus exhalaciones cada vez más ruidosos. Materializa al mismo tiempo el aliento del cuerpo humano y el bombeo neumático que se utilizaba en París a finales del siglo XIX para ajustar de manera coordinada los relojes de toda la ciudad; barritando como un elefante, combina las dimensiones orgánicas y mecánicas de los regímenes temporales y su medición.

Diferentes secuencias de imágenes de *The Refusal of Time* nos recuerdan a las primeras técnicas del cine de Méliès y sus trucos visuales, los cuales eran ya explícitos en algunas de las obras anteriores de Kentridge. Después de todo, la reiteración es una de sus principales técnicas creativas. Aludiendo claramente a los cortometrajes melodramáticos de Méliès, Peter Galison, un colaborador de Kentridge, caracterizó *The Refusal of Time* como un «melodrama metafísico sobre el tiempo, la reversibilidad y el destino».⁴

⁴ William Kentridge, *The Refusal of Time*, p. 311.

La secuencia de imágenes inicia con un metrónomo encendido que se multiplica momentos después en las tres paredes de la caja negra y pierde tendencialmente el compás, con mayor o menor velocidad. El espectador se interroga si cada uno de los metrónomos opera con velocidades diferentes, pero reconoce luego que la película se desenvuelve con una mayor velocidad para algunos y con una menor velocidad para otros. En cualquier caso, el efecto es un caos ruidoso y los metrónomos salen de control, como primer caso del rechazo a un tiempo con un progreso ordenado. Es la propia película, en cuanto medio, lo que revela la manera en que el tiempo está fuera de quicio. En cuanto medio, la película torna visible la relatividad del tiempo.

Mientras tanto, los metrónomos encendidos y todo tipo de relojes se proyectan en las paredes, con manecillas que se mueven caóticamente hacia adelante o hacia atrás, a través de lo cual se representa el tiempo a un nivel bastante palpable e impredecible. Siguen después varios *sketches* repetitivos de una escena de amor filmada al estilo *slapstick*, con un hombre que usa un atuendo que imita un globo terráqueo y con el propio Kentridge duplicado y jugando con la realidad como si se tratara de un actor de *slapstick*. Al igual que en los inicios del cine, se utiliza una proyección en sentido inverso para hacer que las cosas corran hacia atrás en el tiempo: libros que vuelan de vuelta a las manos de quien los arrojó, objetos destruidos que ahora vuelven a su estado original entero (una cafetera). Se trata de un libre aprovechamiento de los experimentos de finales del siglo XIX y principios del XX que sirve para disciplinar, medir y controlar el tiempo; el tiempo se revela aquí no sólo en su relatividad, sino también en su aptitud de sembrar confusión.

La hora de Greenwich y la medición del mundo se presentan como técnicas europeas de dominación que convocan a una resistencia ac-

tiva. Por eso, en una de las secuencias de las proyecciones que cubren las tres paredes de la caja negra, un coctel molotov rudimentario se mezcla en un laboratorio donde figuran diferentes objetos conocidos de las primeras películas de Kentridge. En este relato visual, el atentado anarquista con bomba en el Observatorio Real de Greenwich, en 1894, se traslada al Dakar colonial de 1916. Pero aquí la bomba casera destruye el laboratorio mismo, que opera simultáneamente como el estudio de un artista. La revuelta en contra de la hora de Greenwich se codifica como un rechazo anticolonial a la imposición de un régimen temporal y, al mismo tiempo, como un proyecto estético. El rechazo a la linealidad y a la unidireccionalidad del tiempo, que caracterizaron a las ideologías del progreso, siempre ha sido un principio esencial de la práctica artística moderna, pero en Kentridge se moviliza en relación directa con el colonialismo y su imposición de un nuevo régimen temporal y espacial.

Kentridge ironiza en otra secuencia a propósito de la «responsabilidad del hombre blanco»: la película proyectada en la pared lo exhibe transportando a una mujer negra en sus hombros. Aparece junto a unos mapas de África mezclados con titulares de periódicos, por ejemplo el de una revuelta en Burundi, la revuelta de los herero, etc., tratándose de referencias a la violencia colonial. Y después, en calidad de beneficiario del régimen blanco y con un gesto de autocrítica, apila una hilera de sillas de tal manera que una mujer africana pueda caminar tranquilamente de uno a otro extremo mientras Kentridge lleva frenéticamente la última silla que dejó de pisar al frente de su camino para que ella pueda seguir avanzando. Las figuras de mujeres africanas desempeñan un papel importante en esta instalación, de igual manera a como lo hacían en las películas

anteriores de Kentridge. Un momento culminante de la escena de la bomba, inmediatamente después de la explosión, consiste en un baile exuberante de una mujer africana con un vestido blanco ondulante, un baile que se desenvuelve en sentido inverso al grabado y que incluye pedazos de papel blanco que se elevan alrededor de la bailarina. Este baile exuberante en blanco ofrece un contrapunto de afirmación vital con respecto a la procesión de sombras en el final de *The Refusal of Time*, que culmina con un remolino ascendente de confeti negro que acaba cubriendo toda la pantalla. Aunque la procesión consiste aquí de figuras humanas reales —en vez de siluetas negras de papel, como en la película de 1999—, también cargan objetos de la vida cotidiana a medida que avanzan con dificultades. Varios músicos encabezan la procesión mientras tocan una melodía anárquicamente rítmica con instrumentos de viento: tuba, trompeta y trombón acompañados de tambores a medida que caminan con el ritmo de la procesión. El uso de estos instrumentos de viento se suma a los barridos del elefante mecánico. Los ritmos y los sonidos cobran vida en función de la respiración humana, que nunca puede estar sometida a un régimen métrico estricto. Y sin embargo, esta procesión de sombras no concluye con una indefinida anarquía surrealista, como ocurre en la procesión de sombras de 1999, sino que concluye cuando el confeti negro cubre toda la pantalla como si se tratara de un agujero negro.

Quisiera concluir con un fragmento de *Shadow Procession* (1999) de Kentridge. En una lectura interpretativa anterior de esta obra, yo subrayaba la indeterminación de esta procesión, que al final acaba simplemente disolviéndose. Los espectadores no están muy seguros de si su propósito es el duelo, la súplica, la huida o la protesta. Se trataba,

en el contexto de la Sudáfrica post-apartheid, de algo no determinado. Pero en la actualidad, cuando los flujos y las migraciones mundiales de refugiados han alcanzado unas proporciones sin precedentes, ¿quién no pensará en la situación contemporánea? Interpretada junto con *Shibboleth* de Salcedo, encaramos un arte que toma registro de los terremotos políticos provocados por el hombre y de las dislocaciones impuestas de nuestra época, sin buscar culpables o sin repartir culpas. Y sin embargo, las preguntas todavía quedan pendientes... Al igual que la necesidad de una política civil posnacional.

Y llegamos así a una imagen final que revela las interconexiones de la comprensión que Kentridge tiene de África y Europa como continentes entrelazados: una figura femenina negra que recorre sombríamente con unos zancos estropeados, de oeste a este, un mapa de Alemania, el cual contiene los nombres latinos de las provincias romanas; mapa del siglo XIX que representa la Europa central en los tiempos del Imperio romano. Se trata de una comprensión radical del tiempo y del espacio: los contornos de la parte superior del cuerpo de la figura parecen sugerir los contornos del mapa de Sudáfrica. Un mapa a lo largo de un mapa, lo negro a lo largo de lo blanco, una superposición imaginaria con unas fronteras que se atraviesan y se niegan de forma deliberada. Kentridge la llama *Pylon Lady*.

¿Cuáles son las conclusiones que es posible extraer finalmente de la yuxtaposición anterior? Yo podría sugerir las siguientes: las prácticas de Kentridge y de Salcedo no son ya modernistas en un sentido europeo tradicional. El modernismo y el vanguardismo clásicos aparecen en estas obras como recuerdos, citas y bricolaje intencionado. Aquí emerge una praxis artística alternativa de la memoria, que puede resultarnos sorprendente por su emparejamiento autoconsciente de

estética y política. Si se trata, después de todo, de vanguardia, es un vanguardismo bastante diferente al de las vanguardias históricas. No se trata aquí del vanguardismo como un modelo del progreso o de la utopía que depende de la experiencia del *shock* (como en Benjamin) o del estado más avanzado e innovador del material artístico (como en Adorno), o, de hecho, de una negación de los realismos (como en gran parte del posestructuralismo francés), sino más bien de un vanguardismo en cuanto desafío a pensar políticamente a través de instalaciones espectaculares y sensoriales que crean afectos en el escenario local al igual que en el mundial. Un vanguardismo que no se trata de una destrucción programática de las nociones tradicionales de autonomía y de obra, sino de una insistencia en la «especificidad diferencial» (Weber y Krauss) de la obra estética. Dada su inclusión en la crítica social y política, estas obras se orientan a su construcción estética, cuyo propósito es perturbar el automatismo de la visión que se supone autónoma, el conocimiento transparente y la opinión pública.⁵

Así pues, las obras de Kentridge y de Salcedo reafirman y establecen una nueva frontera entre la práctica artística y todo aquello que forma parte de una cultura visual presentista de consumo rápido y olvido despreocupado. En sus juegos de sombras fugaces y en sus instalaciones escultóricas densamente materiales, la rememoración de los traumas históricos y de la política contemporánea están mediatizadas de una forma estética para que se iluminen, para el espectador, las estructuras profundas de la dominación y del conflicto social de nuestro mundo. En ese sentido, sus obras son políticas de los pies a la cabeza. Mediante

⁵ Sobre esta cuestión del medio estético véase la discusión mordaz en Juliane Rebentisch, *Aesthetics of Installation Art*, sobre todo el capítulo titulado «Medium and Form», pp. 79-140.

sus estrategias formales y técnicas, expresan un rechazo al triunfalismo tecnológico que privilegia únicamente a los medios digitales y sociales. Lo que asegura este tipo de vanguardismo no es ya una filosofía de la historia, sino por el contrario un cuestionamiento constante del progreso puramente tecnológico que se combina con una crítica política de un presente fallido, que no ha cumplido las promesas de la modernidad. Este vanguardismo desde la «periferia» presenta una paradoja intrigante: lleva a la implosión la distinción entre la tradición y la vanguardia, dada su transformación de la crítica de la modernidad, que siempre formó parte del propio vanguardismo europeo, a favor de un mundo poscolonial globalizador y de sus recuerdos de Europa.

Traducción del inglés:
Alan Cruz

BIBLIOGRAFÍA

- Theodor W. Adorno, «The Meaning of Working Through the Past», en *id.*, *Critical Models: Interventions and Catchwords*, Nueva York, Columbia University Press, 2005.
- Mieke Bal, *Of What One Cannot Speak: Doris Salcedo's Political Art*, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 2010.
- Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton, Princeton University Press, 2000.
- Andreas Huyssen, *William Kentridge, Nalini Malani: The Shadow Play as Medium of Memory*, Milán, Charta, 2013.

William Kentridge, *The Refusal of Time*, París, Éditions Xavier Barral, 2012.
Rosalind Krauss (ed.), *William Kentridge*, Cambridge/Londres, mit Press, 2017.
Nancy Princenthal et al., *Doris Salcedo*, Londres, Phaidon Press, 2000.
Juliane Rebentisch, *Aesthetics of Installation Art*, Berlín, Sternberg Press, 2012.

De *westerns*, mujeres y guerra: el cine y la nación en Angola

Hoy en día, abunda la evidencia de una obsolescencia cinematográfica en Luanda. Ninguna película ha sido producida localmente en al menos los últimos treinta años. Los jóvenes angoleños que aspiraban a ser directores, Antonio Olé y Ruy Duarte de Carvalho, han abandonado la actividad fílmica, el primero para pintar y el segundo para continuar su trayectoria como antropólogo y poeta. Los cines que alguna vez fueron prósperos en el centro de Luanda, con nombres nacionalistas revolucionarios como Cine Karl Marx, Cine Primero de Mayo o el Teatro Nacional, han cerrado en su conjunto y algunos incluso se encuentran ocupados por refugiados de la guerra civil. Abundan los centros de alquiler de películas, lo cual señala la crisis nacional en la forma de un desplazamiento de la concentración

simbólica de la nación dentro de los cines¹ a la constitución de otras colectividades que se organizan en torno a la familia, la generación o el género. Al mismo tiempo, los cines a veces son abiertos para conciertos de música, por ejemplo una serie de conciertos de paz que llevan a cabo un recorrido desde 1997 con la esperanza de movilizar el apoyo para la reconstrucción y la reconciliación de la nación. Por último, la asamblea nacional, donde el parlamento se reúne, se ubica en lo que fue, durante el periodo colonial, el cine más grande de la ciudad y el símbolo de los gustos culturales coloniales. Si se prosigue este plano general, se vuelve posible, e incluso necesario, pensar los cines desde algo distinto a una perspectiva nacionalista, es decir, desde una perspectiva poscolonial. La inquietud no consiste aquí, entonces, en enlistar las películas y definir las características de un cine nacional, sino en analizar la relación entre las películas, los cines y la nación.

Por consiguiente, el objetivo de este artículo es triple: esbozar sumariamente la historia del cine en la Angola colonial; reconsiderar la historia de la producción cinematográfica revolucionaria de Angola (en particular la película *Sambizanga*); y, a la luz de estos dos análisis, pensar la relación entre el cine y la nación en Angola a través de una óptica poscolonial.

A diferencia de otros colonizadores europeos de África, es decir, los ingleses y los franceses, quienes utilizaban las películas con propósitos didácticos y exhortativos,² los portugueses empleaban los noticieros únicamente para propaganda, de tal modo que no existían instalaciones de producción en las colonias ni africanos capacitados en la produc-

¹ Ella Shohat y Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, p. 103.

² Nwachukwu Frank Ukadike, *Black African Cinema*, pp. 29-35.

ción.³ Sin embargo, las colonias portuguesas no eran inocentes en lo que respecta a las prácticas de representación colonial. Los periódicos y las revistas populares de este período nos indican, al igual que las entrevistas con angoleños que vivieron al final de la era colonial, que los cines que eran frecuentados popularmente ofrecían una variedad de películas provenientes del continente europeo y de Hollywood.

Los calendarios de los teatros en *Noite e dia* (un semanario orientado principalmente a la clase media blanca urbana) y el periódico *Journal de Angola*⁴ (publicado por Anangola, una organización sociocultural para *mestiços*, blancos nacidos en Angola, y algunos negros) de finales de la década de 1950 hasta los principios de aquella de 1970, incluyen películas de Europa, Estados Unidos, México, Hong Kong y Brasil que se presentaban en diferentes cines de Luanda. Entrevistas con escritores y otras figuras culturales que eran adultos jóvenes en este periodo enfatizan, en particular, la popularidad de los *westerns* estadounidenses (las *cowboiadas*) y las películas asiáticas de kung-fu.⁵

Las películas de arte europeo cubrían mayoritariamente la tarifa de aquellos cines que, hasta finales de 1971, fueron predominantemente cines de blancos, al igual que las películas de *westerns* y de kung-fu proyectadas principalmente en los pocos cines que había en los barrios de negros. El área del centro de Luanda estaba salpicada de cines para la élite colonial de blancos y *assimilados* (por ejemplo, el Cine Nacional y el Cine Restauración), mientras que los suburbios de negros en

³ Cf. Manthia Diawara, *African Cinema: Politics and Culture*, cap. 6.

⁴ *Noite e dia* se publicó de 1966 a 1974 y *Journal de Angola* desde finales de la década de 1930 hasta que Anangola fue efectivamente cerrada con la represión que siguió al ataque del 4 de febrero a la cárcel de Luanda.

⁵ Cf. Michel Laban, *Angola: Encontros com Escritores Angolenos*; *id.*, *Mário Pinto de Andrade: uma entrevista*, pp. 30-31; así como entrevistas personales.

la ciudad albergaban unos pocos cines para la población africana de Luanda (por ejemplo, el Cine Colonial y el Cine Ngola). Fueron construidos más luego de las reformas coloniales introducidas a finales de 1961. Los cines eran así espacios sociales donde *de jure* (hasta 1961) y *de facto* la segregación y las categorías jurídicas del sistema *indigenato* se producían y eran actuales. Incluso los nombres de los propios cines contradecían al imaginario imperial. El «Nacional» era para los blancos y aquellos africanos seleccionados que calificaban como *assimilados* (es decir, como blancos honorarios). El «Restauración» también pertenecía a aquellos que asumían la identidad lusitana; su nombre se refería a la restauración de la monarquía portuguesa luego de la ocupación de la Corona española en el siglo XIX. Por otra parte, el «Colonial» y el «Ngola» eran las locaciones autorizadas para el entretenimiento «nativo»: en calidad de súbdito colonial y/u otro africano.⁶

El escritor angoleño Antero Abreu señalaba que antes de que el Cine Colonial fuera construido expresamente para «los nativos», los así definidos podían estar presentes en las proyecciones del Cine Nacional, pero tenían que sentarse debajo de la pantalla.⁷ Esta posición enfatizaba su otredad en la casa nacional, su no-ciudadanía y su relación invertida

⁶ *Assimilados* era el término que se utilizaba para describir a aquellos africanos negros y mestizos, en general referidos como *mestiços* y *mulattos*, que hablan y escriben portugués y que habían adoptado los valores culturales y las prácticas de los portugueses. Esta designación era reconocida informalmente y aplicada hasta la década de 1920 cuando el *Estado Novo* de Salazar instituyó el sistema *indigenato* que formalizó las categorías de *indígena* y *não-indígena*. Para que los africanos fueron calificados como *não-indígenas* era necesario que probaran sus habilidades en la lengua portuguesa, su carácter, su empleo y sus valores culturales portugueses. Si una persona calificaba como *não-indígena* técnicamente gozaba de los derechos de la ciudadanía portuguesa, incluyendo su cancelación de los impuestos opresivos y del trabajo forzado que los *indígenas* sufrían. Esta política fue abandonada por el Estado de Portugal en 1961 luego de una serie de revueltas en toda Angola.

⁷ M. Laban, *Angola: Encontros com Escritores Angolenos*, vol. 1, p. 254.

con lo que la nación portuguesa tenía que ofrecerles. Cuando el Colonial fue construido, los africanos no eran ya de ningún modo admitidos en los teatros del centro. Los blancos, por otra parte, tenían permitido asistir al Colonial, pero dada la represión política considerable y el miedo a la actividad anticolonial por parte de individuos blancos, la policía y los acomodadores de las salas los veían con sospechas.⁸ El Colonial se encontraba en el barrio de São Paulo y marcaba la frontera entre la ciudad de asfalto y los *musseques* (zonas y suburbios arenosos), entre la ciudad de la gente blanca y la ciudad de la gente negra.⁹ A pesar de que algunos blancos pobres vivían en los *musseques*, el hecho de que podían optar por ver películas en compañía de los negros los marcaba como subversivos en potencia (en un sentido, en peligro de «devenir nativos», con una proximidad que se convertiría en complicidad).

Si las locaciones y los nombres de los propios teatros denotaban la frontera entre el centro de la ciudad colonial y los márgenes urbanos, los asientos de los teatros continuaban la definición colonial de las categorías sociales. Dionísio Rocha, un músico y funcionario del Ministerio de Cultura, describía los teatros, como el Colonial, de la siguiente manera:

A un lado de la pantalla había escaños de cemento, que eran considerados parte de la admisión general y en donde se admitían a «los sin zapatos». Un poco detrás y cerca de la cabina de proyección, estaban los asientos que llamamos *cadeiras*, asientos de madera donde sólo se admitía a los *assimilados*. A un lado de la cabina de proyección

⁸ *Idem.*

⁹ Teta Lando, Entrevista personal, Luanda, 7, 8 y 9 de mayo de 1998.

también estaban unos asientos de madera más modernos, algunos de los cuales incluso estaban tapizados y en esa área eran admitidos sólo algunos *assimilados* y los portugueses del barrio.¹⁰

Después de 1961, con la que fue en teoría la extensión de los derechos de la ciudadanía portuguesa a toda la población angoleña, tal segregación dejó de estar en vigor, aunque persistió en la práctica social. Ésta no fue la situación únicamente en la capital colonial, Luanda, sino también en otras ciudades coloniales, como Lubango, Malanje, Nova Lisboa y Benguela.

Las organizaciones culturales de la élite urbana, como el cineclub de Luanda asociado con la Sociedad Cultural de Angola, que operaban desde finales de la década de 1950 hasta la represión de 1961, ponían de manifiesto un compromiso con los aspectos sociales y el arte cinematográfico.¹¹ La Sociedad Cultural era una organización de personas blancas que eran antifascistas, pero no necesariamente pro-independencia. No obstante, algunos miembros de la sociedad en general, y del cineclub en particular, se involucraban en la lucha nacionalista: por ejemplo, José Luandino Vieira (para convertirse después en el primer director del Instituto de Cine de Angola, el cual se fundó a finales de la década de 1970), Antero Abreu y António Cardoso, escritores todos ellos. Abreu afirma que el cineclub «tenía un papel cultural muy importante, para elevar el nivel cultural de al menos una parte de la población y, tanto como fuera posible, un papel político ya que elegiríamos películas con alguna carga ideológica».¹² En diferentes

¹⁰ Dionisio Rocha, Conversación personal, 18 de mayo y 2 de junio de 1998.

¹¹ M. Laban, *Angola: Encontros com Escritores Angolenos*, vol. 2, pp. 346-347.

¹² *Ibid.*, vol. 1, p. 257.

entrevistas con Cardoso y Abreu mencionan ambas proyecciones de la película *El ladrón de bicicletas* como emblemática de un intento de forjar un vínculo entre una cultura y una política alternativas a la fantasía lusotropicalista del *Estado Novo* de Oliveira Salazar. Por otra parte, un artículo del *Angola Journal* de 1961 anunciaba una iniciativa de Anangola para abrir un centro de cine experimental que prepararía a la gente en la producción de películas de 16 milímetros. Estas actividades cinematográficas deben ser asociadas con otros intentos, mejor documentados, de forjar nuevos códigos culturales que estuvieran ocurriendo simultáneamente en las revistas literarias de algunas organizaciones socioculturales de Luanda.¹³

El ataque del 4 de febrero de 1961 a la principal cárcel de Luanda se encontró con una intensa represión en la que cientos de angoleños fueron encarcelados y/o asesinados y muchas organizaciones fueron cerradas o abandonadas en un estado moribundo. Anangola y el cineclub de Luanda fueron cerrados en la ofensiva política que siguió al ataque. Fue la segunda de tres rebeliones en Angola en 1961 y tomó por sorpresa al Estado portugués, a pesar de que habían sido encarcelados aquellos que habían sido considerados como agitadores nacionalistas desde finales de la década de 1950. Los grupos de policías ciudadanos blancos recorrían los barrios de negros de Luanda y se dirigían en particular contra los *assimilados*, presuntamente agitadores nacionalistas. En los liberales blancos (como aquellos miembros del cineclub y Anangola) recayeron cada vez más sospechas por parte del gobierno y su policía secreta (PIDE). Muchas de las organizaciones socioculturales que servían

¹³ Cf. Russell Hamilton, *Voices from an Empire*, y también George Alão, «The Development of Lusophone Africa's Literary Magazines».

a las élites de la ciudad, como Anangola y la Liga Nacional Africana, dejaron de existir o fueron neutralizadas en los hechos.¹⁴ Por otra parte, a raíz de este evento, se incentivó la inmigración de Portugal hacia Angola y Luanda presenció el incremento de su población en 25 000 entre 1961 y 1970.¹⁵ Es en este contexto de extrema represión política y de un «blanqueamiento» de Luanda organizado colonialmente, que se relacionan con aquello que la historia angoleña considera como el inicio de la guerra de guerrillas, donde debemos situar la primera discusión del cine nacional que emergió en Angola.

Noite e dia fue una revista cultural semanal publicaba entre 1966 y 1974, la cual se dirigía a una audiencia urbana de blancos y *assimilados* principalmente jóvenes. Sus números incluían entrevistas con músicos y actores portugueses que se desempeñaban en Luanda, el programa de un radioclub y una programación de películas. Los artículos sobre las bandas locales de negros y los grupos de teatro eran categorizados, en términos coloniales estereotipados, bajo el rubro de «Folclor y tradición». La revista era una empresa comercial, publicada para y vendida a la pequeña porción de la sociedad de Luanda con un ingreso disponible y con gustos centrados en la cultura de masas europea y estadounidense.¹⁶ Era, en efecto, un dispositivo de una ciudad de Luanda cada vez más blanqueda a finales de la década de 1960 y principios de la de 1970.

Durante su segundo año de publicación, apareció una serie de artículos sobre películas, los cuales se ocupaban de la cuestión de la producción cinematográfica local y nacional. Las editoriales en estos

¹⁴ Cf. Gerlad Bender, *Angola under the Portuguese*; John Marcum, *The Angolan Revolution: Vol. 2 — Exile Politics and Guerrilla Warfare (1962-76)*; Douglas Wheeler y Rene Pelissier, *Angola*.

¹⁵ *Ibid.*, p. 238

¹⁶ R. Hamilton, *Literatura Africana, Literatura Necessaria*, p. 152.

temas lamentaban el compromiso de las películas simplemente en calidad de entretenimiento y no en calidad de arte, y abogaban por la necesidad de una producción cinematográfica de ultramar (es decir, en las colonias portuguesas). En una editorial, los editores demandaban una educación para la producción de películas, así como películas centradas en cuestiones y experiencias locales: «Asimismo, tenemos que recordar que el cine tendría que registrar nuestros dilemas, que nuestro testimonio merece ser escuchado tanto como el de otros».¹⁷

Para evitar que malinterpretemos el significado de «nacional» y «nuestro» en estos fragmentos, es necesario dar un poco más de contextualización. Dada la orientación de la revista y el periodo de tiempo en el que fue publicada (la mayoría de los líderes nacionalistas se encontraban en la cárcel o en el exilio), la nación a la que se alude es Portugal, y Angola es una de sus provincias. Así pues, esta discusión de las películas envuelve y forma parte del discurso lusotropicalista del Estado de Salazar, en el cual la habilidad excepcional de Portugal para crear sociedades mixtas y armoniosas en términos raciales se ofrecía como una *raison d'être* cultural para unas relaciones coloniales que proseguían en un periodo en que la mayoría de los demás países africanos había conseguido su independencia política.¹⁸ En 1956, las colonias fueron renombradas «territorios en ultramar», algo que puede ser llamado un acto de «ultranacionalismo» imperial.¹⁹ Este artificio lingüístico pretendía mantener a la raya a las Naciones Unidas mientras se ofrecía a los africanos, aquellos que calificaban como *assimilados*, el pasado glorioso de Portugal como patrimonio.

¹⁷ *Noite e dia*, núm. 26, p. 2. Véase también Adulcino Silva, «Cinema e Ultramar», p. 12.

¹⁸ Cf. Gerlad Bender, *Angola under the Portuguese*; y también James Duffy, *Portuguese Africa*.

¹⁹ D. Wheeler y R. Pelissier, *op. cit.*, p. 193.

Una película celebrada como «característicamente nacional» por *Noite e dia* es *The Call of Blood*. Esta película trata de un taxista angoleño blanco, João (o John, un hombre común portugués), cuyo hijo abandonado estudia Derecho en Lisboa hasta que el ejército portugués lo llama al servicio militar en Angola en 1961. El día que su hijo desembarca en Luanda, João atropella a una mujer con su taxi y es llevado a la cárcel. Con la intervención de la madre del chico, el hijo va a la corte para defender a su padre y, según señala el artículo, «todo acaba bien». Lo que es nacional sobre esta película es el llamado a los lazos de sangre y de familia, que niegan la distancia de esta provincia y su mundo blanco con respecto a la metrópoli. El hijo es un patriota que defiende tanto a su patria, tras reportarse obedientemente al servicio militar para combatir la rebelión colonial en contra del Estado portugués, como a su padre. Por lo tanto, la obra de la nación en esta película es de un género masculino. La nación a la que se apela, tanto en esta película como en el tratamiento mismo de la revista, es una nación que se sitúa firmemente en el interior del discurso lusotropicalista. En otras palabras, el argumento constituye un capítulo angoleño de la narrativa portuguesa de la nación.

A pesar de ser limitada, existió esta discusión de un componente angoleño en el cine nacional portugués y, a pesar de que los intentos anteriores en una práctica político-cultural fueron limitados (como se ejemplifica en diferentes revistas culturales literarias y el cineclub de finales de la década de 1950), estos debates y actividades denotaban una lucha a nivel de la representación y una conexión entre el cine y la nación de Angola, las cuales preceden a las actividades cinematográficas

mejor documentadas en la Angola independiente.²⁰ Críticos de cine como Claire Andrade-Watkins, Frank Ukadike y Manthia Diawara han abordado la contribución única de la cinematografía africana lusofónica al cine africano en general, localizando su particularidad en sus concepciones revolucionarias. En el contexto de diferentes luchas armadas prolongadas contra el Estado colonial portugués, Angola, Mozambique y Guinea Bissau produjeron un cine que exponía los horrores del régimen continuo portugués ante la audiencia internacional, y el cual trataba de inspirar una consciencia revolucionaria que impulsaría a la propia lucha y que serviría como la base para la emergencia local de nuevas sociedades.

Si, en relación con el uso y la producción del cine de otras colonias europeas en África, el cine de las colonias portuguesas no era destacable, de ninguna manera quiere eso decir que fue inexistente. Principalmente en áreas urbanas mayores como Luanda, el cine colonial tenía una presencia evidente para algunos sectores de la sociedad urbana colonial. Las sinopsis del cine africano lusofónico, mencionadas antes, no prestaban atención a estas últimas prácticas cinematográficas y estimaban el cine guerrillero como un retoño combativo de las deficiencias del mando colonial portugués. No obstante, sin importar los intentos y los logros de la movilización masiva en Angola para encarar los fracasos del colonialismo portugués, está claro que en las décadas de 1950 y 1960 una consciencia nacionalista y revolucionaria fue el producto de las élites urbanas. Muchos de los primeros líderes del MPLA (Movimiento Popular de Liberación de Angola) emergieron

²⁰ Cf. Claire Andrade-Watkins, «Portuguese African Cinema: Historical and Contemporary Perspectives, 1969-1993»; N. F. Ukadike, *op. cit.*; y M. Diawara, *op. cit.*

del contexto cultural colonial de Luanda, el cual giraba alrededor del cine, el teatro, la música y la literatura. De hecho, el medio cultural fue la escena de su actividad política en la década anterior a 1961. Por consiguiente, resulta razonable sugerir que el papel del cine en el entorno se relaciona con su constitución como un elemento fundamental para el proyecto de la lucha de liberación, el cual consistía en educar a los angoleños y la comunidad internacional, así como para la exploración de una identidad nacional luego de la Independencia.

Si las reflexiones intelectuales sobre el cine se limitaban a las élites urbanas, no fue igual para el caso de la asistencia a los cines.²¹ Los residentes urbanos de varias clases sociales asistían a los cines de Luanda. Como ya ha sido mencionado, lo que perduró en la memoria de algunos espectadores habituales era que la experiencia del cine no se limitaba a la historia que se proyectaba en la pantalla, sino también a una experiencia social como espectadores en un contexto particular en el que la segregación y las categorías sociales coloniales definían características. Sin embargo, lo que sobresale en estas reminiscencias no era una experiencia opresiva del colonialismo. Si la actividad de ver películas era abiertamente opresiva, ¿por qué la gente gastaría su dinero ganado con esfuerzos para patrocinar los teatros, y por qué los jóvenes con poco dinero se pararían fuera de los cines y observarían las películas en medio de aclamaciones y gritos de quienes se encontraban adentro?²²

²¹ Así lo asumo a propósito de la producción intelectual alrededor de la cuestión del cine basado en documentos históricos escritos existentes. Basado en las entrevistas que efectué, sospecho que las entrevistas con no-élites darían una imagen diferente, pero el trabajo queda por ser hecho.

²² Virgilio Coelho en una conversación personal.

Algunos hombres angoleños, que eran jóvenes en el último periodo colonial, recuerdan los *westerns* en términos nostálgicos y a veces críticos. Sus recuerdos apuntan también a algunos de los placeres que había en ver películas, un elemento a menudo olvidado en las discusiones del cine colonial. Cardoso anota que los cines proyectaban «los *westerns* más lamentables [...]. Ahora son todavía peores, mucho peores. ¡Extraño los viejos!».²³ Mário Pinto de Andrade, una figura nacionalista conocida, recuerda cuando miraba a su hermano mayor y a sus primos a finales de la década de 1950, mientras admiraba el cosmopolitismo de sus ropas, pensamientos y coches:

Eras personas elegantes a las que les gustaba la música brasileña y el cine estadounidense. [...] Recuerdo a las grandes estrellas de esa era, como Don Ameche y otros, y diferentes *westerns*, por supuesto. [...] Este imaginario del cine estadounidense se reflejaba en la manera en que vestían, en sus trajes, en la manera en que llevaban sus bigotes. En el estilo de éstos se podía ver la presencia del actor estadounidense, el actor blanco. Había también ciertamente la influencia de los actores negros, pero esto se reflejaba sobre todo en la manera en que vestían.²⁴

En particular, señalaba el atractivo de un punto de referencia norteamericano en su estética. Otros mencionan la manera en que la gente gritaba a los actores en las pantallas «Olha p'ra 'tras! Olha p'ra 'tras!», «¡Mira detrás! ¡Mira detrás!» para alertar a los vaqueros de la presencia del «enemigo», casi siempre indios o mexicanos.²⁵

²³ M. Laban, *op. cit.*, p. 333.

²⁴ M. Laban, *Mário Pinto de Andrade: uma entrevista*, pp. 30-31.

²⁵ Conversaciones y entrevistas personales con Coelho, Lando y Rocha.

En el periodo posterior a 1961, el gobierno colonial promovió el entretenimiento y la educación para los africanos como parte de un programa «psicosocial» que se proponía apaciguar a las masas ingobernables con pan y circo. Los *westerns* y las películas de kung-fu eran las entradas preferidas de los cines. Pero los efectos de este programa eran en el mejor de los casos ambiguos. Ella Shohat y Robert Stam sostienen que la historia del cine es cómplice de aquella del imperialismo, e incluyen a los *westerns* como una iteración estadounidense de aspiraciones imperiales dentro y fuera de los Estados Unidos continentales. Cuando las películas imperiales son proyectadas en las colonias, afirman, las convenciones del punto de vista fomentan una identificación con los agentes imperiales y, por tanto, crean un sentido de ambivalencia «en el espectador colonial fisurado».²⁶ Del mismo modo, en los *westerns* «la posibilidad de identificaciones simpatéticas con los indios es simplemente descartada por las convenciones del punto de vista; el espectador resulta sencillamente suturado dentro de una perspectiva nacionalista».²⁷ Aun cuando Shohat y Stam aceptan las complejidades de las películas imperiales y los funcionamientos de los dispositivos cinematográficos en el contexto de las colonias, identifican fácilmente a los *westerns* con las películas imperiales. Puede ser que los *westerns* desplieguen tropos similares a los que se encuentran en las películas imperiales, pero su contexto es diferente. En la década de 1950, en lugares como Sudáfrica y Angola, al menos algunos de los colonizados no sólo reconocían esta diferencia, sino que también identificaban en los *westerns* estadounidenses una alteridad con respecto a Europa.

²⁶ Ella Shohat y Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, p. 103.

²⁷ *Ibid.*, p. 120.

Esta alteridad es precisamente lo que Pinto de Andrade admiraba en el atuendo y la actitud de su hermano mayor y de sus primos.

El recuerdo de Cardoso, y otros anteriormente citados, confirma el análisis de Shohat y Stam de las convenciones del punto de vista: «El indio muere siempre, el mexicano estaba loco, el blanco era siempre el chico que se quedaba con la chica y tiraba puñetazos, pero a la multitud le agradaba [...] hasta tal punto que todos los negros le gritarían cuando el bandido aparecía “¡Cuidado! ¡El bribón está justo ahí!”». ²⁸ Pero resulta incompleto interpretar tales recuerdos como la ambivalencia de sujetos coloniales fisurados. La interpretación de Teta Lando de que el entusiasmo por las películas tenía que ver con el hecho de que «nos identificamos con la violencia y el sentido de la revuelta» ²⁹ podría confirmar el sentido de la ambivalencia de Shohat y Stam, el cual resulta de la contraidentificación, del reconocimiento de que uno se está «volviendo otro». Sin embargo, muy fácilmente podría analizarse como una identificación con la lente de la cámara y la cualidad de agente de los espectadores que efectúa. Aquí radica la importancia de afinar un análisis que habla a la representación y al trabajo del dispositivo cinematográfico bajo circunstancias históricas particulares. Dicho esto, es posible que los *westerns* y las películas de kung-fu fueran muy populares sin producir necesariamente la quietud que el Estado colonial deseaba. ³⁰ Los administradores coloniales des-

²⁸ M. Laban, *Angola: Encuentros con Escritores Angolenos*, vol. 2, p. 333.

²⁹ T. Lando, *op. cit.*

³⁰ Para un ejemplo contemporáneo véase a Appadurai. Él señala: «El movimiento transnacional de las artes marciales, sobre todo a través de Asia, como mediado por las industrias cinematográficas de Hollywood y de Hong-Kong es una rica ilustración de las maneras en que las tradiciones antiguas de artes marciales, reformuladas para satisfacer las fantasías de jóvenes poblaciones contemporáneas (a veces lumpenproletariados), crean nuevas culturas de masculinidad y de violencia, que son a su vez el combustible para una violencia en crecimiento

tinaban estas películas simplemente para entretener, pero, al menos para algunos espectadores, las intenciones coloniales no determinaban los límites de sus ideas o de sus deseos. El cine pudo haber sido una distracción de la cotidianidad al igual que una manera de volverse a comprometer con ella: una manera de concebirse a sí mismo como cosmopolita/moderno, de identificarse con la aptitud de ser agentes de una revuelta representada o con el punto de vista de la cámara de un modo que excluía a Portugal como punto de referencia. Lo que es notable en los recuerdos de estos hombres es una especie de placer que tiene lugar en el cine, un sentido de participación en algo más amplio, mientras que uno encuentra simultáneamente el deseo para esa experiencia que otro tiempo fue sofocada por las condiciones de existencia bajo el mando colonial y las cuales eran promovidas por los programas culturales coloniales organizados para aplacar a las masas.

Saltemos al Congo (Brazzaville) donde, a comienzos de la década de 1970, el MPLA está en exilio. Aquí, el año de 1961 también es crucial para lo que los críticos de cine consideran como cine nacional angolés. *Sambizanga* (1972) de Sarah Maldoror es una película narrativa ficcional sobre la lucha de liberación de Angola que se rodó en el Congo utilizando a guerrilleros del MPLA como actores.³¹ Maldoror es una mujer de Guadalupe que participó en diferentes grupos culturales panafricanistas en el París de las décadas de 1950 y 1960 y se formó en la producción cinematográfica en Moscú.³² Se casó con Mário Pinto de Andrade, una conocida figura nacionalista del MPLA, y fue él

en la política nacional e internacional», Arjun Appadurai, *Modernity at Large*, pp. 40-41.

³¹ N. F. Ukadike, *op. cit.*, p. 234.

³² Annette Kuhn y Susannah Radstone, *The Women's Companion to International Film*, p. 252; Sarah Maldoror, «To Make a Film Means to Take a Position», p. 45.

quien adaptó a la pantalla la novela de José Luandino Vieira *A vida verdadeira de Domingos Xavier*. A pesar de que ella no es angoleña de nacimiento, el cine de Maldoror es considerado como una parte de la obra nacional angoleña.³³

A diferencia de *The Call of Blood* que presenta una reclamación a la nación portuguesa desde la provincia de Angola (en el título para el artículo de *Noite e dia* sobre esta película se lee: «Una película nacional, filmada por completo en Angola»), *Sambizanga* presenta una reclamación en contra del Estado colonial portugués y a favor de una nación independiente de Angola desde una posición de exilio. Es posible especificar más esta posición de exilio. Como fue mencionado, el MPLA se establecía en el Congo. Para 1966, otros dos partidos nacionalistas se encontraban también en operación desde el exilio: el FNLA (Frente Nacional de Liberación de Angola) y la UNITA (Unión por la Independencia Total de Angola), el primero operando principalmente desde Kinshasa y el segundo desde Zambia occidental. Sin embargo, la película no localiza su relato en el exilio, sino en uno de los *musseques* de Luanda, Sambizanga.

Dada la adhesión de Maldoror a la independencia de Angola y la participación de líderes y guerrilleros clave del MPLA en la producción de la película, resulta compleja su relación con la lucha de independencia de Angola y la contienda de preindependencia por la representación legítima del pueblo angoleño, más compleja que sus intenciones declaradas permitidas. Maldoror afirma que su inquietud era «hacer a los europeos, que difícilmente conocen nada sobre África, conscientes de la guerra olvidada en Angola, Mozambique y Guinea Bissau». Además,

³³ Mena Abrantes, «Cinema Angolano: Um passado a merecer melhor presente», p. 13.

declaraba: «No tengo tiempo para películas con retórica política. [...] Me opongo a todas las formas de nacionalismo. [...] Por lo demás, el color de la piel de una persona no me interesa. Lo que es importante es lo que la persona está haciendo».³⁴ A pesar de estas advertencias, la película puede ser interpretada como infectada por los valores y la ideología del MPLA, que resuenan en su mayoría en el humanismo más genérico de Maldoror. *Sambizanga* cuenta la historia de un trabajador angoleño del sector de la construcción, Domingos, arrestado por actividades anticoloniales, y la búsqueda de su esposa María (a quien se lleva de su aldea a la capital de Luanda) para localizar la cárcel donde él está detenido. Cuando llega, Domingos ya ha sido torturado hasta la muerte. La película termina con una fiesta clandestina donde la muerte de Domingos es anunciada a sus camaradas, quienes no lo conocen personalmente, pero para quienes su muerte sirve como combustible para el ataque a la cárcel central de Luanda (1961) que están preparando. La muerte de Domingos transforma a éste en un símbolo del hombre común angoleño. Sin embargo, la protagonista de la película es María y su politización de la que somos testigos. Maldoror se centra en el incremento de la consciencia política de María, las dificultades de organizarse clandestinamente y la tortura de Domingos en la cárcel cuando rechaza repetidamente revelar a la policía el nombre de su jefe blanco, el cual también había participado en la organización anticolonial. Como la novela en la cual se basa, *Sambizanga* se centra en la experiencia de los angoleños en y alrededor de Luanda y en el seno de un medio de actividad cultural y política, asociado con el MPLA. En este punto, es decir, en la década de 1970, la actividad política del MPLA se

³⁴ Citado en *ibid.*, p. 46.

ha desplazado de sus comienzos más culturales y elitistas a una ética marxista-leninista decididamente popular y a una política que apunta a la movilización de apoyo para la guerra de guerrillas. Ejemplos de esto en la película incluyen: un sastre que educa a sus amigos en el análisis marxista, la fiesta donde la famosa banda de Luanda Ngola Ritmos está tocando al final de la película y el hecho de que los negros y los blancos, los hombres y las mujeres, reconfiguran sus relaciones y sus roles en el contexto de la lucha contra el colonizador. En esta película, vemos cómo la obra de la nación es llevada a cabo tanto por hombres como por mujeres.

La relación de la película *Sambizanga* con la construcción del imaginario nacional es pues una relación compleja que consistió en representar la lucha anticolonial a los angoleños y a la comunidad internacional, tanto en los procesos internos como externos de la construcción nacional. Graeme Turner describe esto como un ejemplo de la forma en que las películas «actúan como *representantes* al igual que como *representaciones* de las naciones de ultramar».³⁵ Las películas sirvieron así como embajadoras de las naciones nacientes para la comunidad internacional, y los festivales de cine internacional sirvieron simbólicamente como tribunales internacionales que legitimaban la lucha anticolonial y las culturas nacionales. Sin embargo, para Angola el proceso no fue la trasposición fluida que Turner sugiere. Para 1966, tres organizaciones nacionalistas, mencionadas anteriormente, estaban luchando contra los portugueses en Angola. El sentimiento anticolonial pudo haber sido inequívoco, pero las implicaciones de éste en los términos de dominio colonial y afección nacional no lo

³⁵ Graeme Turner, *Film as Social Practice*, pp. 136-137.

fueron. Por consiguiente, cuando *Sambizanga* ganó el premio principal del festival de cine de Cartago en 1972, no era sólo un espectáculo de apoyo general a la lucha de independencia de Angola, sino a una interpretación particular de esa lucha y al MPLA como representante legítimo del pueblo angoleño.³⁶

Sambizanga se distinguía en primer lugar por su nivel de representación y de punto de vista. Sus productores la concibieron como una manera de educar a los extranjeros, en primer lugar europeos, sobre la lucha en contra del colonialismo portugués en Angola, y por extensión en Mozambique y Guinea Bissau. Sin embargo, cuando se logró la independencia y el MPLA tomó el poder en 1975, el cine revolucionario angoleño no trató de nuevas representaciones, anticoloniales y nacionales, sino, también, de forjar nuevos códigos culturales y maneras de ver. En Angola, donde la independencia y la guerra civil eran los dos descendientes de la experiencia colonial, esto sólo pudo ayudar a volverse un proyecto partisano. Como en muchos países africanos recientemente independientes, en Angola el Estado precedió a la nación y una parte central del proyecto de independencia, en términos de producción cultural, giraba en torno a la cuestión de la identidad nacional y forjaba activamente un imaginario nacional.

Los portugueses no dejaron en el camino nada de las estructuras de la producción cinematográfica y, como antes fue dicho, la formación cinematográfica se guardó como un sueño sin cumplirse de diferentes sectores de la élite. En el período de la posindependencia, las estructuras de la producción cinematográfica, al igual que la formación en la

³⁶ Para una discusión sobre qué partido apoyaría la OAU, véase D. Wheeler y R. Pelissier, *op. cit.*, pp. 205-210.

producción de películas, lenguajes fílmicos y espectadores, eran activamente construidas a partir de cero. La deficiencia total de estructuras de producción en la independencia y la adherencia del MPLA a la cultura como fundamental para el proyecto nacionalista³⁷ significaban que todos los proyectos de cine involucraban al Estado en algún nivel. A nivel de economía política, entonces, el cine angoleño era un cine nacional. Las únicas estructuras técnicas utilizables que se encontraban disponibles en la independencia eran aquellas de las estaciones de radio y de televisión. A diferencia de Mozambique, donde un esfuerzo centralizado en la producción de películas era puesto en marcha con el Instituto Angoleño de Cine, las actividades cinematográficas iniciales en Angola surgieron de la producción televisiva y junto con ella.³⁸ En 1979 el Estado inauguró el IAC, señalando con ello un compromiso con el desarrollo de un cine nacional constituido por una diversidad representativa de las prácticas estéticas. Sin embargo, es discutible hasta qué punto fue representativo este cine. La geopolítica de la Guerra Fría, la dinámica de la guerra civil en la que la UNITA era el enemigo principal y el FNLA había sido neutralizado, y el faccionalismo en el MPLA creó una situación en la que, cuando el IAC era abierto, los cineastas operaban cada vez más bajo coacciones materiales y artísticas considerables.

A diferencia de las películas de la lucha de liberación que se dirigían a audiencias del exterior (*Sambizanga*, el cortometraje *Monangambee*

³⁷ Los fundadores del MPLA comenzaron como un cuadro intelectual que se consolidó en torno a periódicos literario-culturales de Luanda como *Mensagem* en la década de 1950. El primer presidente de Angola, Agostinho Neto, era por su cuenta un poeta y la União dos Escritores Angolanos era una corporación patrocinada por el Estado encabezada por el famoso nacionalista y escritor del MPLA Luandino Vieira.

³⁸ Para un tratamiento comprensivo del cine de guerrillas en Mozambique, véase C. Andrade-Watkins, *op. cit.*; véase también M. Diawara, *op. cit.*

de Maldoror y el documental titulado *Angola, guerra do Povo* de los cineastas franceses Bruno Muel, Antoine Bonfanti y Marcel Trillat), diferentes cineastas del periodo de posindependencia produjeron películas que se dirigían a las audiencias locales.³⁹ Las películas anteriores fueron producidas bajo el patrocinio de la estación de televisión y procuraron registrar las actividades políticas y militares y las celebraciones de independencia. Éstas fueron televisadas de tal modo que lo que pasaba en un lugar podía ser compartido con la gente de otra área en una versión de televisión de la «comunidad imaginada» de Benedict Anderson. Entre las producciones de 1975 y 1976 se cuenta una serie de diez documentales titulada *Sou angolano, trabalho com força* que fue producida por diferentes directores que grabaron las vidas cotidianas y las experiencias coloniales de varios tipos de trabajadores en diferentes partes del país (campesinos, ferroviarios en las líneas Luanda-Malange y Benguela, trabajadores textiles, pescadores, tipógrafos y cocineros). En estos documentales, los trabajadores dan testimonio de las condiciones de explotación en el trabajo sufridas bajo el colonialismo y de su lucha por respeto a la que la revolución afirmaba encarnar. También, entre estas películas, se encuentran dos documentales de Carlos de Sousa e Costa, *Caxito I* y *Caxito II*, que documentaban la nueva toma del pueblo de Caxito por el ejército nacional (compuesto de exfuerzas guerrilleras del MPLA) y el encarcelamiento posterior de soldados del FNLA y mercenarios portugueses. *Resistência popular em Benguela* de Antonio Olé documentaba la expulsión de fuerzas conjuntas de la UNITA y el FNLA de Benguela a mediados de 1975 y la organización posterior de fuerzas populares para repeler las amenazas que se rumo-

³⁹ M. Abrantes, *op. cit.*, p. 14.

raban de una invasión sudafricana. Estas tres películas relatan así, en términos heroicos, las luchas del pueblo angoleño en lo que se conoce oficialmente como la «segunda guerra de liberación nacional». Por último, tres documentales titulados *Um só povo, uma só nação* fueron filmados por el brasileño Ademir Ferreira. Como los documentales anteriormente mencionados, estas obras afirman la unidad nacional de cara a la guerra civil incipiente, y postulan el Estado como el garante de esta unidad en contra de los agresores establecidos localmente, aunque financiados internacionalmente.

El crítico angoleño de cine José Mena Abrantes considera los años de 1977 y 1978 como los más productivos de la historia del cine angoleño, tanto en un sentido cuantitativo como cualitativo. En estos años la obra de Olé, Duarte de Carvalho y los hermanos Henriques se movía más allá del mero registro de acontecimientos hacia un compromiso consciente con las posibilidades estéticas de la práctica documental. *Carnaval de Vitória* y *O Ritmo de N'Gola Ritmos*, ambos de Olé, evidencian su interés por las actividades culturales. *Carnaval de Vitória* da seguimiento a los preparativos y la realización en Benguela y Luanda del primer carnaval después de la independencia. Más que un documento fiel de este evento, Olé se ocupa no sólo de las vidas de los trabajadores involucrados, sino que deja su cámara centrada y enfatiza la belleza y el drama de los disfraces y los bailes fundamentales para el carnaval.⁴⁰ *O Ritmo de N'Gola Ritmos* es un homenaje a y un reencuentro del grupo N'Gola Ritmos, que fue un símbolo de la resistencia y la reivindicación cultural que tuvo su esplendor a finales de la década de 1950. Olé filmó su reunión en el jardín de la casa de uno de los miembros

⁴⁰ Cf. *ibid.*

(en cierto sentido recreando la escena de su emergencia) treinta años después de que la banda fuera fundada. Olé va y viene desde la reunión hacia viejas fotos y reminiscencias individuales dirigidas a la cámara, al mismo tiempo que la banda reunida toca canciones que lubrican el proceso de la memoria para los miembros de la banda y sus amigos que participan en la gestación y la producción de la película. Al hablar de esta película en 1998, Olé subrayaba su deseo de comunicar la importancia de este grupo, esta generación y este tipo de actividad cultural para la historia de la nación y su independencia. Al sugerir que ésta fue una perspectiva marginalizada en la historia oficial de la que entonces se disponía, señalaba que el consejo de censura del partido quería cortar la película de una manera tan drástica que él sólo quiso que se proyectara sin su nombre. De acuerdo con Olé, la película no se mostró en Angola hasta finales de la década de 1980.⁴¹

Así como Olé, la obra de Duarte de Carvalho de aquellos años se centraba en acontecimientos históricos, pero mantenía cada vez más su propia huella. Grabó una serie de cortometrajes titulada *Angola 76. É a vez da voz do Povo* que abordaba las dificultades de la reconstrucción luego de la derrota de los sudafricanos en Angola central y del sur, las condiciones miserables padecidas por un grupo de campesinos de una provincia bajo los portugueses, y los problemas de integrar a grupos marginalizados por el colonialismo en el proceso revolucionario. Mientras que estos documentales abordaban firmemente los problemas como parte de la temática revolucionaria y de *cinema directo*, otras dos películas de Duarte de Carvalho, *O deserto e os Mucubais* y *Faz lá coragem, camarada*, se encargaban de inquietudes estéticas a la par de

⁴¹ Antonio Olé, conversación personal, 9 de julio de 1998.

sucesos reales. La primera era una serie de imágenes de reconstrucción ficcional de las vidas cotidianas de los combatientes del MPLA y los ciudadanos de Benguela en el curso de la ocupación de esta ciudad por la UNITA y las fuerzas sudafricanas. *O deserto e os Mucubais* ha sido descrita como un «poema en imágenes»⁴² y su sensibilidad nos remite a los tres medios de elección de Duarte de Carvalho: la antropología, la poesía y el cine. Emprende aquí una exploración de la controversia que será expresada unos diez años después: «Las películas existen para ser vistas, no para ser relatadas».⁴³ Esto se lleva a cabo, dice, a través del trabajo técnico de la filmación (planificación, secuenciación, el ritmo y la eficiencia de la cinematografía). Si un documental existe para ser exitoso, debe funcionar no sólo al nivel de la representación (es decir, en términos de su ética, tema y argumentación) sino también al nivel de la estética cinematográfica, debe cobrar sentido visualmente.

Otros cineastas de este periodo, como los hermanos Henriques, optaron por un cine más estrictamente político que se centrara en cuestiones de defensa y seguridad nacional. Entre sus obras se encuentran *O Golpe*, en torno al intento de golpe de mayo de 1977 por una facción en el seno del MPLA; un documental sobre el primer congreso nacional; y uno sobre el ataque del 4 de febrero de 1961 a la cárcel colonial de Luanda, titulado *Viva o 4 de Fevereiro*. También en estos años, el proyecto fílmico conocido como *Angola-Ano Zero* se inició para secundar el nacimiento y el desarrollo de la nación angoleña.

A finales de la década de 1970 y comienzos de la de 1980, los cineastas Olé y Duarte de Carvalho se desplazaron decididamente de una

⁴² M. Abrantes, *op. cit.*, p. 17.

⁴³ M. Laban, *op. cit.*, p. 703.

forma de cine más cargada ideológicamente a un cine más consciente estéticamente que negociaba la cultura, la historia y la vida contemporánea.⁴⁴ En la obra de estos dos cineastas testimoniamos un cambio del proyecto nacionalista autoconsciente del registro de momentos nacionales históricos y que representan la historia oficial, al desarrollo de un lenguaje fílmico y una sensibilidad que son singularmente angoleños. Olé lo amplía a través de la cultura popular y Duarte de Carvalho a través de una yuxtaposición de elementos antropológicos e históricos que problematiza a ambos bajo el título de la nación. M. S. Fonseca traza una complementariedad entre las obras de estos dos directores: «A la “poética de la escasez” cuyo representante legítimo es Ruy Duarte de Carvalho, responde Olé con una “exceso plástico” que busca un sostén en la cultura urbana popular (sobre todo en la de Luanda)».⁴⁵

Olé produjo *No caminho das estrelas* en donde los artistas, los escritores y los poetas populares rindieron homenaje al primer presidente de Angola (también un poeta con publicaciones), Agostinho Neto. Pero es también un homenaje al país y sus paisajes, y a su gente y su creatividad. Además de su atención a temas culturales, diferentes críticos señalan la atención pictórica de Olé al color y la forma como aspectos distintivos de su obra. Olé, por su parte, describe su obra como «un estudio de un sistema africano de signos [...] bajo un aspecto que es tanto gráfico como mitológico; en el sentido de respuestas culturales que pudieran ser ofrecidas en el contexto social, político y humano de la nueva Angola».⁴⁶ Olé quiere utilizar recursos culturales e históricos

⁴⁴ M. Abrantes, *op. cit.*, pp. 16-19.

⁴⁵ M. S. Fonseca, «Cinema Angolano: Uma Leitura», pp. 11-12.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 12.

locales para crear un sistema africano de signos útil para encarar los desafíos de la independencia y el desarrollo. Se trata de un esfuerzo consciente para profundizar el rechazo a tener los servicios de Portugal en cuanto medida de cultura, como fue el caso en el discurso oficial (cuando no siempre en práctica) de las autoridades coloniales.

La obra de este periodo de Duarte de Carvalho demuestra su deseo de cultivar y privilegiar lo visual sobre lo narrativo. Sus obras en esta línea incluyen *Presente angolano/Tempo mumuila* (una serie de diez documentales para la televisión) y *Nelisita*, un largometraje. En estas obras, Duarte de Carvalho ofrece una meditación sobre la dinámica entre identidad cultural y consciencia nacional.⁴⁷ En *Presente angolano/Tempo mumuila* esto ocurre a través de la interacción de dos sistemas diferentes de tiempo: aquel del grupo etnolingüístico nyaneka del sur de Angola, caracterizado como un tiempo mítico cíclico, y aquel del tiempo lineal histórico asociado con la revolución, la historia y el progreso.⁴⁸ Algunas películas en la serie abordan uno u otro sentido del tiempo, mientras que otras retoman directamente la tensión temporal. En *Pedra Sozinha não Sustem Panela*, Duarte de Carvalho ofrece dos perspectivas del mundo diversamente localizadas. Por un lado, ofrece la *Weltanschauung* de los ancianos del reino de Jau que incluye el origen de la humanidad en este mundo, la domesticación de los animales, el alma, Dios, la palabra y el trabajo. Estas preocupaciones se encapsulan cada año en la ceremonia del toro sagrado. Por otra parte, Duarte de Carvalho muestra el mundo de los estudiantes que asisten a la Escuela de Literatura en la Universidad de Lubango, a unos cuarenta kilómetros

⁴⁷ Para una iteración posterior de su pensamiento en esta área, véase Ruy Duarte de Carvalho, *Ana a Manda: Os Filhos da Rede*.

⁴⁸ Alain Carbonnier, «Present Angolais Temps Mumuila», p. 127.

de Jau, donde reciben anualmente una iniciación en la disciplina de la investigación científica y los cuales piensan en términos de fuerzas nacionales de producción, ciencia y conflicto generacional. Mientras reflexiona sobre la película, el director pregunta: «¿Qué piensan unos de otros, del lugar que ocupan en el mundo y del mundo que los ocupa?».⁴⁹ En un sentido, Duarte de Carvalho investiga una experiencia de la nación en la cual, a diferencia de *O Ritmo de N'Gola Ritmos* de Olé, la consciencia nacional y la identidad cultural no son isomórficas.

En *Nelisita* Duarte de Carvalho entrelaza dos historias de la tradición oral nyaneka grabadas por el antropólogo Carlos Estermann. La historia involucra a dos familias conformadas por los únicos sobrevivientes en un año de sequía implacable. Uno de los hombres se marcha en búsqueda de comida y encuentra un almacén de granos que pertenece a unos espíritus malignos (vestidos con sombreros, lentes de sol y complementos que los identifican como foráneos o sirvientes del exterior). Roba algo de trigo y alimenta a su propia familia y la de su vecino, a quien promete llevarlo consigo al almacén. El vecino resulta tentado y es capturado por los espíritus malignos, los cuales encarcelan luego a otros miembros de las dos familias con excepción de una mujer embarazada. Ésta da a luz a un niño que escapa de ser capturado y regresa a liberarlos a todos luego de una serie de pruebas en las que aprovecha la asistencia de las fuerzas naturales, por ejemplo aves y gacelas (representadas por dos grupos de niños). Una interpretación alegórica de la película conlleva relaciones coloniales. Ahora bien, la atención a la estructura de la película revela una economía del diálogo (mucho de

⁴⁹ Luciana Fina, Cristina Fina y Antonio Loja Neves, *Cinema Africana*, p. 72. Ruy Duarte de Carvalho, de *Cinema Nosso*, citado en *idem*.

éste está en nyaneka), tomas lentas distanciadas y un uso estratégico de los títulos (por ejemplo, «Cien años después») que nos devuelven a la preocupación de Duarte de Carvalho con las intersecciones de lo temporal y la relación entre cultura y nación. En conjunto con el hecho de que Estermann grabó estos cuentos (su presencia y trabajo fueron un producto de la colonización que perturba cualquier sentido de una pura transmisión de la tradición), la película no propone ningún regreso fácil al pasado y las prácticas locales, sino que más bien explora sus usos para que el presente cobre sentido y para intervenir en él. Producida en un momento en que la guerra civil estaba en pleno apogeo, con la UNITA reforzada con apoyo de Sudáfrica y la CIA, el interés del Estado independiente en la pluralidad de experiencias y posibilidades de la guerra angoleña estaba disminuyendo rápidamente. Cada vez más desilusionado con la relación entre Estado, nación y cultura que evolucionaba bajo estas circunstancias, el desacuerdo de Duarte de Carvalho apareció en su obra a través de una preocupación por la diferencia y su promoción de la centralidad de las prácticas culturales locales en la lucha para crear una nación.

Nelisita fue producida en 1982 y obtuvo un reconocimiento internacional. Pero éste fue también el año en que comenzó el declive de la producción cinematográfica en Angola. El presupuesto estatal estuvo cada vez más orientado a recrudecer la guerra civil y a intentar coordinar proyectos fílmicos fracasados en Angola. Al nivel de las ideas, el Estado estaba cada vez menos interesado en una variedad de prácticas e interpretaciones estéticas que, si bien podían no ayudar, tenían implicaciones políticas en tales circunstancias. Por último, las presiones en la economía y una intensificación de la guerra de guerrillas significaron un menor ingreso disponible y una retirada de las formas

públicas de convivialidad. En el tiempo de la publicación de la pieza de Abrantes sobre el cine angoleño en 1985 sólo pudo mostrar un pronóstico siniestro para el futuro del cine angoleño. Ese pronóstico sólo estuvo ligeramente fermentado por las actividades individuales de algunos cineastas que él advirtió en la reedición de 1987. En este año, se lamentaba de que podía hacerse más y esperaba que nuevos esfuerzos pudieran volver a despertar el «pasado del cine angoleño que merece un mejor presente».⁵⁰

Me gustaría concluir estas reflexiones con una interpretación de *Sambizanga*, la película de Maldoror, como una manera de reunir algunas de las cuestiones planteadas hasta ahora. Esta interpretación se desarrolla en primer lugar como una crítica del análisis que Ukadike hizo de esta película.⁵¹ *Sambizanga*, como ya fue dicho anteriormente, es una adaptación cinematográfica de una novela llamada *A vida verdadeira de Domingos Xavier* escrita por el famoso nacionalista del MPLA, Luandino Vieira. El nombre de «*sambizanga*» viene de uno de los barrios periféricos (*musseques*) de Luanda, la capital de Angola, cuyas áreas fueron en su mayoría de africanos y algunos europeos que vivieron durante el período que va de la década de 1930 a la de 1970. Este cambio en el título subraya la afirmación de la novela de que la vida verdadera de Domingos no trata de él en cuanto individuo, sino de la comunidad nacional naciente, y de las relaciones locales del

⁵⁰ Cf. M. Abrantes, *op. cit.*

⁵¹ Aquí señalo que *Sambizanga* es la única película angoleña disponible en los Estados Unidos y sólo se encuentra disponible en rollo, lo que significa que sólo he tenido una sola vez la posibilidad de verla. Ésta es una de las razones de que este análisis será organizado en primer lugar como una crítica de los breves comentarios de la película hechos por Ukadike. Otra limitación que esto plantea es que no puedo dirigir cuestionamientos a los espectadores según lo considero necesario, ni puedo hablar exhaustivamente de la función del aparato cinematográfico.

vecindario en cuanto simbólicas de procesos nacionales más amplios y en cuanto su catalizador. El cambio en el nombre también enfatiza el papel crítico de los reductos urbanos particulares en el cuestionamiento del centro de la ciudad, que fue la capital colonial y la sede de la sociedad colonial. Por último, el cambio en el título, al desplazarnos de una persona a un lugar, permite a Maldoror emplear una variedad de protagonistas, aunque de modo central la esposa de Domingos, María.

Domingos es un hombre corriente, un conductor de tractor en las canteras de los alrededores de Luanda. La película abre con una escena del trabajo en la cantera y la organización secreta anticolonial en la que Domingos y su jefe blanco participan. Después lo vemos con su esposa, María, y un hijo en una secuencia familiar idílica. La policía colonial llega, lo arresta y lo llevan a la cárcel. El resto de la narrativa de la película se centra en el viaje de María a la ciudad, su búsqueda de Domingos, los vínculos que forja con diferentes personas y su toma de conciencia de que se necesita luchar activamente contra la opresión colonial. Intercaladas con su historia vemos escenas de la resistencia de Domingos a la brutalidad policial. Mientras está de vigilia afuera de la cárcel donde ella cree que detienen a Domingos, él muere a causa de los efectos de la tortura. Luego vienen algunos cortes de una escena festiva de nacionalistas leales (que han escuchado de la tragedia de Domingos a través de algunos contactos de María, aunque no lo conocen personalmente) donde se anuncia la muerte de Domingos. El narrador afirma que él comienza hoy su vida real y verdadera, es decir, en los corazones de la gente, como memoria colectiva, un símbolo de la comunidad y su identidad como trabajadores, y como angoleños.

Vamos ahora a Ukadike, quien discute *Sambizanga* como un ejemplo de la práctica del cine africano anticolonial:

La película se estructura con una inclinación feminista intencional que apunta a dar credibilidad a la participación activa de las mujeres y su involucración en esta peligrosa lucha de liberación. Este énfasis, extensamente tratado, diluye el impacto del interés de la película por la lucha guerrillera armada. Por eso, al mirar su efectividad, algunos críticos piensan que esta deficiencia equivalió a romantizar lo que pudo haber constituido una demarcación potente de un levantamiento de liberación. Sin embargo, *Sambizanga* ratifica, con una huella imborrable, la agitación revolucionaria africana.⁵²

Debo precisar aquí que cuando Ukadike dice «algunos críticos» él cita en realidad únicamente a una: Françoise Pfaff. Por otra parte, el grado en que esta película trata de la «lucha guerrillera armada» es cuestionable. Independientemente del hecho de que no vemos ninguna organización militar ni guerrillas armadas (salvo en el lado colonial), la película tiende a centrarse en las dificultades de organizarse clandestinamente y de comunicarse entre grupos diferentes de gente en el movimiento de la resistencia. Como Ukadike señala, tanto Domingos como María son los símbolos de una «valentía desafiante».⁵³ Pero en su interpretación, sólo Domingos puede simbolizar la nación y la identidad nacional del ser angoleño (lo que los angoleños llaman *angolanidade*). Sugerir que la atención de la película a María es una inclinación feminista equivale a asumir que la centralidad de las mujeres en la lucha sólo puede ser una importación extranjera e ideológica; equivale a marcar la representación de la actividad de las mujeres como una posición política y,

⁵² N. F. Ukadike, *op. cit.*, p. 234.

⁵³ *Idem.*

por eso, a naturalizar una descripción androcéntrica de la nación. La interpretación de Ukadike es, para usar un término de Shohat, una narrativa «tercermundista»: una que oculta los aspectos de género de la identidad nacional al representar al sujeto nacional como varón y al relegar las especificidades del estatuto y las actividades de las mujeres a un «debilitamiento» o «distracción» de los problemas reales.

Ukadike toma aquello que Rey Chow llama una posición patriarcal «interna» con respecto a las actividades de las mujeres y sus discursos feministas generados localmente, y de este modo las aísla en un gueto.⁵⁴ Así, Ukadike reproduce una dinámica paternalista en su interpretación de *Sambizanga*, privilegiando la relación interior/exterior de colonizador/colonizado de una forma que estima la diferencia en el interior de la nación (en este caso, el género) como menos constitutiva de la nación que las diferencias externas. Su aseveración de que el núcleo de Maldoror constituye una «deficiencia» y una «romantización» sugiere que las mujeres no pueden ser centrales para las narrativas de las naciones y las luchas de liberación. La imputación de romantización también sugiere que la participación de las mujeres en la lucha no era realmente central; esto oscurece el papel significativo (y bastante documentado) de las mujeres en la lucha anticolonial, vuelve sus experiencias secundarias a aquella de la lucha armada, y adjudica falsamente un género masculino a la lucha armada y la ciudadanía nacional.⁵⁵

⁵⁴ Rey Chow, *Writing Diaspora*, p. 110.

⁵⁵ Como evidencia del papel fundamental de las mujeres en la lucha de liberación nacional de Angola en una diversidad de capacidades, incluyendo la lucha armada, véase *Angolan Women Building the Future: From National Liberation to Women's Emancipation*; y también *With Freedom in Their Eyes*.

La desestimación del feminismo presente en Ukadike se vuelve irónica cuando asevera que la película reafirma una «agitación revolucionaria africana», la cual estaba inspirada por el marxismo-leninismo en el caso angoleño. ¿Acaso el marxismo no es también una «importación extranjera»?⁵⁶ Dado que este análisis se formula desde una discusión de las prácticas cinematográficas en África que promueven la causa de las revoluciones nacionalistas, y que Maldoror misma es una mujer, ¿no es la propia película una evidencia del papel importante que desempeñaban las mujeres en la lucha? ¿Por qué Ukadike formularía una tensión entre el uso de una protagonista por Maldoror y sus «credenciales» marxistas (ella se formó, después de todo, como cineasta en Moscú a finales de la década de 1960)? Por último, ya he mencionado que Maldoror es de Guadalupe y, como Ukadike señala, puede ser considerada como una extranjera.⁵⁷ Sin embargo, continúa él, «su extenso servicio a las causas de negros y de africanos y su matrimonio con un famoso nacionalista angoleño, a pesar de todo, le ganaron su estatuto de una africana nativa».⁵⁸ Esto quiere decir que su compromiso con la lucha no es suficiente por sí solo, y que el estatuto nacional de las mujeres deriva del de sus esposos. Pero por el contrario, a críticos de cine angoleños, como Abrantes, no les ha parecido problemática la obra de Maldoror, y la consideran más bien como la primera película angoleña y «la cúspide de un compromiso con el movimiento angoleño de liberación».⁵⁹

⁵⁶ Lydia Liu argumenta esto más elegantemente de lo que yo lo hago en su crítica de Fredric Jameson cuando ella dice: «Veo en este ensayo un ejemplo elocuente de la coautoría de un discurso nacionalista por intelectuales marxistas del Primer Mundo y del Tercer Mundo», Lydia Liu, «The Female Body and Nationalist Discourse: The Field of Life and Death Revisited», p. 46.

⁵⁷ N. F. Ukadike, *op. cit.*, p. 233.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 233-234.

⁵⁹ M. Abrantes, *op. cit.*, p. 13.

En otro artículo («Reclaiming Images», publicado inicialmente en el mismo año de su libro), Ukadike es más generoso con el trabajo de Maldoror. Sin embargo, ese artículo se centra en los desafíos planteados a las representaciones europeas de la subjetividad femenina negra por cineastas negros y negras de la diáspora. Su crítica en esa pieza continúa postulando una tensión entre aquello que Ukadike considera implícitamente como la particularidad del feminismo y de las mujeres, y la universalidad de la nación.⁶⁰ Si bien discute a cineastas tanto hombres como mujeres, denomina a su trabajo «Películas de mujeres africanas»⁶¹ y considera que su innovación es paradigmática en el interior de las prácticas contrahegemónicas más amplias de la cinematografía africana. Cuando estas películas consiguen movilizar un sentimiento nacionalista immaculado, sería porque, según lo argumenta Ukadike para *Sarraounia* de Med Hondo, «a ella [la reina Sarraounia] la identificamos no como una mujer, sino como una guerrera, una libertadora».⁶² Me pregunto por qué ella no puede ser al mismo tiempo una mujer y una libertadora, y por qué es que Ukadike no ve a los guerreros masculinos como parte de un género, sino más bien como agentes genéricos de una independencia y de la nación.

Me gustaría concluir con una cita de una filmografía de *Sambizanga* que plantea la cuestión de la potente mitología de la película y su movilización de fuerza. Ukadike podría presentarla como «pese a la

⁶⁰ Para una argumentación bien hecha y persuasiva sobre la dinámica entre género y nación en la política y la cultura poscoloniales, véase Partha Chatterjee, *The Nation and Its Fragments: Colonial and Postcolonial Histories*, cap. 6; véase también Rajagopalan Radhakrishnan, «Nationalism, Gender, and the Narrative of Identity».

⁶¹ N. F. Ukadike, «Reclaiming Images of Women in Films from Africa and the Black Diaspora», p. 201.

⁶² *Ibid.*, p. 198.

inclinación feminista de la película», pero yo pienso que, de hecho, es gracias a la centralización de Maldoror sobre el viaje de María, que sitúa al espectador en los aspectos cotidianos de la lucha en la Angola colonial, que la película tiene éxito:

Cuando la película fue proyectada en Angola, luego de la independencia, hubo una identificación pública total con los acontecimientos en *Sambizanga*. Luego de la proyección, los exagentes [africanos] de la policía secreta (PIDE) corrieron el riesgo de ser linchados en las calles de Luanda.⁶³

Si bien la cita anterior no anticipa las fisuras de la nación poscolonial a lo largo de las líneas de género, apunta al hecho de que la independencia no arregló todas las fisuras que caracterizaban a la sociedad angoleña colonial, por ejemplo entre aquellos que trabajaban para el Estado colonial, es decir, la policía secreta, y aquellos que se vieron a sí mismos luchando contra el colonialismo. Lo que afirma esta cita es que la película *Sambizanga* no representaba únicamente la historia de una mujer, sino diversas experiencias del colonialismo por parte de los angoleños y la lucha en contra de él. Por otra parte, demuestra que la experiencia cinematográfica de ser un espectador de esta película creaba identificaciones y deseos colectivos nacionalistas que se extendían más allá de la pantalla y del teatro. Los antecedentes históricos de esta interpretación de la acción de ser espectadores de películas se conservan en las primeras apreciaciones del cine en la Angola colonial.

⁶³ L. Fina, C. Fina y A. L. Neves, *op. cit.*, p. 71.

¿A qué apunta todo esto? Al hecho de que la relación entre las películas y la nación que otros críticos indican como la característica distintiva del cine africano lusofónico, modelada ampliamente por sus condiciones históricas y políticas, y por sus objetivos revolucionarios, es, de hecho, algo más complejo. Para capturar esta especificidad es necesario moverse de una metanarrativa del cine africano (como aquellas que se ofrecen en las obras de Andrade-Watkins, Diawara y Ukadike anteriormente discutidas), en las cuales Angola representa un género revolucionario, a las historias locales y cotidianas del cine en la Angola colonial tardía y en aquella posterior a la independencia.

En la Angola colonial, la política de independencia y la colectividad de la nación nacieron en parte con una relación a la experiencia del cine, como mínimo para algunas de las élites de Luanda que estaban íntimamente involucradas en la lucha de liberación. En el curso de esta lucha, el cine fue utilizado como un medio de propaganda, de movilización de apoyo político para un liderato nacionalista en exilio y la guerra de guerrillas que libraban en el país. En el período posterior a la independencia, el cine fue retomado por el Estado como una parte del proyecto para forjar la nación y la unidad nacional a través de la documentación de sucesos locales, con una abundante significación nacional y difundida, sobre todo, a través de la televisión.

Los cines en ruinas de Luanda habitados por los desplazados de la guerra, un antiguo cine donde el parlamento ahora se reúne y teatros convertidos en restaurantes de lujo son los símbolos irónicos del estado contemporáneo de la nación de Angola. No son únicamente una reflexión de la crisis nacional presente, de las coacciones materiales y artísticas impuestas por veinte años de guerra civil, sino un indicador

de que la crisis en el guión entre nación y Estado⁶⁴ no se refleja únicamente en la condición del cine, sino que ahí se hace.

Traducción del inglés:

Alan Cruz

© Marissa Moorman, «Of Westerns, Women, and War: Re-Situating Angolan Cinema and the Nation», en *Research in African Literatures*, vol. 32, núm. 3, «Nationalism», otoño de 2001, pp. 103-122

BIBLIOGRAFÍA

Mena Abrantes, «Cinema Angolano: Um passado a merecer melhor presente», en *Cinema Angolano*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1987, pp. 13-31.

George Alão, «The Development of Lusophone Africa's Literary Magazines», en *Research in African Literatures*, 30, 1, 1999, pp. 169-83.

Claire Andrade-Watkins, «Portuguese African Cinema: Historical and Contemporary Perspectives, 1969-1993», en Kenneth W. Harrow (ed.), *African Cinema: Post-Colonial and Feminist Readings*, Trenton, Africa World P, 1999, pp. 177-200.

Angolan Women Building the Future: From National Liberation to Women's Emancipation, trad. Marga Holness, Londres, Zed, 1984.

Arjun Appadurai, *Modernity at Large*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.

⁶⁴ A. Appadurai, *op. cit.*, p. 19.

- Gerlad Bender, *Angola under the Portuguese*, Berkeley, University of California Press, 1978.
- Alain Carbonnier, «Present Angolais Temps Mumuila», en *Cinema*, núm. 81, 1981, p. 127.
- Paulo Carvalho y Virgilio Coelho, «Introduction», en *Ngola: Revista de Estudos Sociais*, núm. 1, 1997, pp. 11-12.
- Partha Chatterjee, *The Nation and Its Fragments: Colonial and Postcolonial Histories*, Princeton, Princeton University Press, 1993.
- Rey Chow, *Writing Diaspora*, Bloomington, Indiana University Press, 1993.
- Domingos Coehlo, Conversación personal, Luanda, 7 de enero de 1998.
- Manthia Diawara, *African Cinema: Politics and Culture*, Bloomington, Indiana University Press, 1992.
- Rui Duarte de Carvahlo, *Ana a Manda: Os Filhos da Rede*, Lisboa, Institute of Scientific and Tropical Investigation, 1989.
- James Duffy, *Portuguese Africa*, Cambridge, Harvard University Press, 1961.
- Luciana Fina, Cristina Fina y Antonio Loja Neves, *Cinema Africana*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa and Culturgest, 1995.
- M. S. Fonseca, «Cinema Angolano: Uma Leitura», en *Cinema Angolano*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1987, pp. 9-12.
- Russell Hamilton, *Voices from an Empire*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1975.
- _____, *Literatura Africana, Literatura Necessaria*, Lisboa, Edições 70, 1984.
- Annette Kuhn y Susannah Radstone, *The Women's Companion to International Film*, Londres, Virago, 1990.
- Michel Laban, *Angola: Encontros com Escritores Angolenos*, 2 vols., Oporto, Fundacao Engenheiro Antonio de Almeida, 1988 y 1991.
- _____, *Mário Pinto de Andrade: uma entrevista*, Lisboa, Edições João Sá da Costa, 1997.

- Lydia Liu, «The Female Body and Nationalist Discourse: The Field of Life and Death Revisited», en Inderpal Grewal y Caren Kaplan (eds.), *Scattered Hegemonies: Postmodernity and Transnational Feminist Practice*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994, pp. 37-62.
- Sarah Maldoror, «To Make a Film Means to Take a Position», en Imruh Bakari y Mbye Cham (eds.), *African Experiences of Cinema*, Londres, BFI, 1996, pp. 45-47. Versión editada de «On Sambizanga», en K. Kay y G. Peary (eds.), *Women and the Cinema*, Nueva York, Dutton, 1977.
- John Marcum, *The Angolan Revolution: Vol. 2 — Exile Politics and Guerrilla Warfare (1962-76)*, Cambridge, MIT Press, 1978.
- Rajagopalan Radhakrishnan, «Nationalism, Gender, and the Narrative of Identity», en Andrew Parker, Mary Russo, Doris Sommer y Patricia Yaeger (eds.), *Nationalisms and Sexualities*, Nueva York, Routledge, 1992, pp. 77-95.
- Ella Shohat y Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, Nueva York, Routledge, 1994.
- Adulcino Silva, «Cinema e Ultramar», en *Noite e dia*, núm. 34, p. 12.
- Graeme Turner, *Film as Social Practice*, Londres, Roudedge, 1988.
- Nwachukwu Frank Ukadike, *Black African Cinema*, Berkeley, University of California Press, 1994.
- _____, «Reclaiming Images of Women in Films from Africa and the Black Diaspora», en Imruh Baraki y Mbye Cham (eds.), *African Experiences of Cinema*, Londres, British Film Institute, 1996, pp. 194-208.
- Douglas Wheeler y Rene Pelissier, *Angola*, Nueva York, Praeger, 1975.
- With Freedom in Their Eyes*, Peoples Press Angola Book Project, West Hartford, News, 1976.

Reflexiones sobre ser escritor africano

En un lluvioso fin de semana de 2014,¹ subí por tres escaleras mecánicas para dirigirme a una habitación común y corriente con techos altos en el Centro Internacional de Convenciones de Ciudad del Cabo. Fue aquí donde Njabulo Ndebele, un brillante autor y crítico sudafricano, tenía previsto abordar una vieja cuestión literaria de la África poscolonial: cómo escribir sobre África. En espera de Ndebele, recordé a Georges Perec, o más específicamente, aquello que ese autor francés de pelo voluminoso hizo en un nublado fin de semana de octubre de 1974. Perec, un escritor lúdicamente obsesivo cuyo legado depende, para algunos, del atletismo intelectual único que demostró en relación a la letra «e», visitó la plaza Saint-Sulpice, un espacio público bastante conocido en el Barrio Latino de París. Se dirigió allí para formular una pregunta sencilla: «¿Qué pasa cuando

¹ Ésta es una versión editada de un ensayo que fue presentado originalmente en Berlín en 2014 y que fue publicado de forma diferente en la revista *Frieze* (Reino Unido).

no pasa nada más que el clima, los coches de la gente y las nubes?». Sus conclusiones fueron: casi nada, sólo una presencia rutinaria de autobuses turísticos y palomas.

Perec es aquí un intelectual poco conocido. Binyavanga Wainaina, Chimamanda Adichie y Akin Adesokan son algunos de los escritores que —ya sea por cálculos, suerte o casualidad— han llegado a ser considerados como videntes, místicos u oráculos, escritores dotados de manera única de una visión con respecto a cómo se escribe sobre África. No Perec. Pero permítanme empezar con Perec. Él fue, como Erik Morse ha escrito, un científico de lo cotidiano, un filósofo aficionado cuya teoría central como escritor implicaba el redescubrimiento de lo ordinario, algo que también es el caso en el título de un libro de ensayos de Ndebele publicado en 1986. «Lo que tenemos que interrogar —escribe Perec en 1973— es el ladrillo, el hormigón, el vidrio, nuestros modales en la mesa, nuestros utensilios, nuestras herramientas, nuestros empleos del tiempo, nuestros ritmos. Interrogar aquello que aparentemente ha dejado para siempre de sorprendernos».

En espera de la intervención de Ndebele en la Feria del Libro de Sudáfrica, hice lo que Perec hizo. Conté y describí. Números de la audiencia: 25... 29, 30, 31. Me detuve cuando llegué a 39, que no es un mal número para un evento literario en Ciudad del Cabo. Teju Cole, un autor y crítico dotado intelectualmente, habilidoso nigeriano-estadounidense, consiguió casi el doble en su primera visita a Sudáfrica en 2013. Los números no son personas. Tres filas delante de mí, una mujer de mediana edad que porta un gorro de ganchillo y unas gafas negras habla en voz alta sobre su maestría a un hombre estadounidense blanco de mediana edad con un suéter gris. Dos jóvenes mujeres hermosas, las dos negras, que visten turbantes, llegan tarde y se dirigen

inmediatamente a una fila del frente. También conté a un editor blanco con un corte de cabello costoso y una bufanda. Había siete hombres negros, aparte de Ndebele y su interlocutor, Harry Garuba, un profesor de Estudios africanos en la Universidad de Ciudad del Cabo.

«¿Cómo ha cambiado la escritura sobre África?», preguntó Garuba. Su pregunta dibujó una sonrisa en Ndebele. Cuando sonrío, lo cual es muy común, Ndebele a veces aprieta su mandíbula. Es más claro en las fotografías que en la actividad frenética de un evento en vivo. No es sólo la sonrisa de Ndebele lo que cautiva. En persona, él es un pensador pragmático y nada pretencioso. «¿Los africanos se sienten libres en el mundo actual?», se pregunta en un momento de su conversación con Garuba. «Yo sospecho que no. No hemos afirmado el sentido de ser libres en el interior. Éste es un detalle existencial muy delicado».

Durante el intercambio de preguntas y respuestas al final de su charla, la mujer con el gorro de ganchillo le preguntó a Ndebele por qué escribe en inglés y no en su zulú nativo. La respuesta de Ndebele fue templada y honesta: «Me doy cuenta perfectamente de la importancia de los lenguajes africanos, pero, del mismo modo, renunciar al inglés significa renunciar a cierto poder que sufre de consecuencias». Yo le hice mi pregunta de manera privada. ¿Acaso se siente «incómodo» teniendo que abordar una pregunta inabordable, una que apenas cartografía un espacio que es tanto físico como conceptual? Binyavanga Wainaina ha descrito atinadamente a África como un «sustantivo» y un «acontecimiento».

«Sí, un poco», sonrió Ndebele desde atrás de un montículo modesto de ejemplares de *The Cry of Winnie Mandela*, su libro de 2003 sobre esta importante activista mujer y segunda esposa del primer presidente elegido democráticamente en Sudáfrica, Nelson Mandela. Dos cosas

parecen no importar mucho: el montículo de libros, y esa sonrisa. Publicar supone un ejercicio de *realpolitik*: las ventas de libros y las grandes ideas son contemporáneas, incluso en África. No es tan fácil acercarte a una sonrisa, algo que tanto Lafcadio Hearn como Roland Barthes advirtieron. Por supuesto, Ndebele sería el primero en señalar que tanto Hearn como Barthes, quienes escribieron en diferentes momentos sobre la sonrisa japonesa, se dedicaron a explicar la otredad. El placer de observar la prudente charla de Adichie en contra de creerse el «cuento único de la catástrofe», o de leer los ataques repletos de retórica de Wainaina en contra de los clichés, se basa en un hecho simple e irrevocable: la posesión. Ambos poseen su historia. «No necesitan ser explicados», como Ndebele dice. Pero aquí estoy, explicando.

Soy un crítico de arte, un periodista de un tipo particular, podría decirse. Pero también soy un escrito africano, de una procedencia particular, un «sudafricano con ganas de ser un vaquero keniano», según lo dijo Wainaina en un ensayo satírico titulado «How to Write About Africa» que fue publicado en la revista *Granta* en 2006. Tiendo a preferir el análisis sobrio del autor sudafricano no sonriente J. M. Coetzee. En 2003, al poco tiempo de haber ganado el Premio Nobel en Literatura, Coetzee, que emigró a Australia un año antes, contó a David Attwell:

Visto desde el exterior como un espécimen histórico, yo soy un representante tardío del vasto movimiento de la expansión europea que tuvo lugar del siglo XVI a mediados del siglo XX de la era cristiana, un movimiento que consiguió más o menos su propósito de conquista y asentamiento en las Américas y Australasia, pero fracasó completamente en Asia y casi completamente en África.

Como escritor estoy interesado en lo que significa vivir, observar, imaginar y, sí, también, escribir en las postrimerías del fracaso aludido por Coetzee. Es un espacio difícil de ocupar, «un lugar de negativos, diferencia y oscuridad», por parafrasear a Adichie y su famoso discurso en las charlas TED de 2009. Seguramente esto suena fatal. No tiene por qué. Pensar a través del fracaso, imaginar las limitaciones del pasado propio es central para la creatividad africana contemporánea. Me reconozco cuando observo la obra del artista William Kentridge, la cual anatomiza los fracasos y las aspiraciones de Sudáfrica a través del prisma de Johannesburgo con un estilo que invoca otro modernismo, ya sea la Alemania de Weimar o la Rusia post-1917. También lo percibo escuchando al bailarín y coreógrafo congolés Faustin Linyekula.

En 2011, Linyekula, quien vive en Kisangani, estaba en Johannesburgo con su compañía de danza, Studios Kabako, para presentar *More, more, more... future*, una pieza caótica y festiva de teatro físico *agitprop* que mezcla ideas punk con los ritmos de rumba intensa del Congo. Durante su visita, Linyekula participó en una charla pública sobre la confección de arte bajo condiciones de coacción. «¿En verdad quiero ser una voz para otros?», preguntó Linyekula. «Tal vez no. ¿Cuándo seré capaz de hablar sobre la belleza sin tener un sentimiento de culpa? Uno de los dramas de mi generación es que no hemos aprendido realmente a ser individuos. Nunca somos completamente individuos, siempre somos parte de una masa, siempre estáticos. Odio eso».

El arrebató de Linyekula, provocado por la narrativa de un niño sudanés que pasó de ser un soldado a ser un artista de hip-hop, fue apremiante. «Mi vida está enfrente de mí, y quiero que sea mejor», añadió Linyekula. «Quiero que la vida de quienes me rodean sea mejor». Su afirmación es una síntesis perfecta de una aspiración continental. Pero

¿cómo aferramos y materializamos algo tan efímero como una aspiración? Es aquí donde el ensayo de 1984 de Ndebele «Turkish Tales and Some Thoughts on South African Fiction» me viene a la mente como una contribución importante. Publicado originalmente en la revista literaria *Staffrider*, el ensayo de Ndebele se basa en la crítica literaria —comienza con una reseña de la colección *Anatolian Tales* (1968) de Yaşar Kemal— pero también se introduce en cuestiones contextuales más amplias que confrontan la ficción sudafricana durante los finales del apartheid. El ensayo describe muchos de los dilemas formulados por Wainaina, aunque en una prosa bastante más matizada, sin el estilo sarcástico humorista de Kenia.

En un ensayo de 2013 publicado en *The Chronic*, Akin Adesokan, un ensayista literario y novelista nigeriano-estadounidense, describió el estilo retórico de Wainaina en su ensayo popular de *Granta* como «un estilo de autofelicitación». Es una manera singular de decirlo. Ndebele es más mordaz: «[E]l escritor de acusaciones —describe en su ensayo de 1984 de *Staffrider*— se entrega pronto a hacer frente a la negación opresiva de sus propios términos». Wainaina tiende mucho a hacer eso. «En lo esencial, las demandas del arte de ficción —escribe Ndebele— son que un escritor tiene que tener más de una opinión sobre la relación entre ficción y sociedad, o entre la información artística y la información social». En otras palabras, los «grandes rasgos», que favorecieron los artefactos de humoristas como Wainaina, ya no funcionan.

Parece que estoy injustamente en contra de Wainaina, pero déjenme ser claro: la literatura mundial es más rica gracias a humoristas como Nikolái Gógol, David Sedaris, Serguéi Dovlátov, Sarah Vowell y Wainaina. La risa, a final de cuentas, es sediciosa. Perfora la seriedad.

También puede ser transformadora. Muy a menudo, la palabra África impulsa aquella escritura que está estilísticamente muerta, tonalmente muerta y carente en sentido de imaginación. La ironía es una provechosa herramienta táctica. El crítico de arte senegalés N’Goné Fall la exhibía con aplomo al escribir a propósito del Monumento al Renacimiento Africano del expresidente Abdoulaye Wade, una estatua de bronce de cuarenta y nueve metros erigida en las afueras de Dakar. Conceptualizada y construida por norcoreanos, la escultura es un símbolo sentimental de inspiración africana. Fall dijo lo mismo en un ensayo de 2011 repleto de ironía.

La ironía, un ingrediente clave de la comedia, ofrece una herramienta para salvar la autenticidad, para hablar inauténticamente sobre cosas serias. Ya sea desplegada de un modo estratégico, o bien de un modo táctico para beneficios a corto plazo, la ironía es una herramienta productiva para hurgar en actitudes, nociones, ideas y retratos. Pero también ofrece una estrategia para cultivar el brillo y la luz, algo que he visto en la prosa del autor sudafricano Imraan Coovadia, sobre todo en sus ensayos, muchos de los cuales se quedan en lo ordinario. Como Adesokan, Coovadia es primeramente un novelista. Él ha descrito la novela como «una especie de monumento en palabras». Comparada con la economía, es «torpe, lenta, así como nada rentable tanto para el escritor como para el lector». *Transformations* (2012), una colección de ensayos de Coovadia, fue su liberación de la dificultad del novelista: un compromiso a largo plazo.

«El ensayo sabe ser breve. Su forma es solamente la de los cambios y los giros en la materia que vienen a través de la mano de un escritor», describía Coovadia en su introducción. Sus ensayos incluyen una reflexión sobre un reloj que su madre le trajo desde la Meca, el cual le

permitió pensar sobre la manera en que «la interacción entre centro y periferia está mediada por objetos», una provechosa especulación con respecto al tráfico de objetos e ideas en el arte contemporáneo africano. La colección de Coovadia también incluía un ensayo autorreflexivo con un estilo poscolonial. Señalando la escritura de Hamid Dabashi, un estudioso de literatura comparativa en la Universidad de Columbia, «extravagante», nacido en Irán, Coovadia propone que el estilo poscolonial es «acalorado» y «confuso». No está siendo vengativo ni retrógrada.

«Si se considera que gran parte de la literatura de la resistencia fue escrita en medio de la batalla, existe una tendencia comprensible a concentrarse en su firmeza combativa, a menudo estridente», escribió Edward Said en *Cultura e imperialismo* (1993). Coovadia lee a Said, no particularmente por una cuestión de perspectiva, sino también por el placer de su estilo disciplinado, que controla fácilmente su gran formación. Coovadia reconoce bien que el estilo puede funcionar como una especie de reducto aristocrático o apolítico, como Jacques Rancière ha señalado de Gustave Flaubert y Coovadia de Vladimir Nabokov. No obstante, como los escritos de John Berger o Rebecca Solnit revelan, un estilo idiosincrático combinado con un imperativo ético también puede ser energizante, o incluso liberador. O, para citar a Adesokan, «la idea de que la acción política abierta es el indicador central del internacionalismo pasa por alto la potencia de la estética de ser políticamente constitutiva».

La potencia de la estética implica más que sólo un buen estilo, inscribe una óptica particular, la habilidad de ver, reconocer y traducir en las palabras aquellas cosas ordinarias que son pasadas por alto. Pero ¿qué es exactamente lo ordinario? Para mí, es el silencio de las largas

pausas de meditación del director de cine Yasujiro Ozu, o los estudios inmanentes de los trenes de pasajeros en Johannesburgo y la vida campesina en Bloemhof del fotógrafo sudafricano Santu Mofokeng. Es el momento de contemplación antes de la fuga del gran lavabo que constituye el clímax de la autopsia existencial de la poscolonia, *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* (1968), de Ayi Kwei Armah. Lo ordinario es textura y tono, es una forma de consciencia elevada. Engloba aquello que Ndebele llamó información artística y social.

Teju Cole fue celebrado por lograr esto en su novela de 2011, *Open City*. No estuve completamente convencido por esa novela, que atrajo comparaciones de los críticos a W. G. Sebald a causa de su forma intelectualmente oscilante y ambulatoria, pero sí me recordó a D. H. Lawrence y Saul Bellow. Yo prefiero al escritor Hisham Matar. Como Cole, Matar es un exiliado. Después de huir de Libia vivió en Nairobi, El Cairo y Londres antes de establecerse en Nueva York. Formado como arquitecto, Matar ha publicado dos novelas y una memoria de vida en la Libia de Muamar al Gadafi. Hablando con Hari Kunzru en 2011, Matar insistió sobre la traición que siente por no escribir en árabe. Es un tema continental recurrente, uno que Matar —un escritor digno de leer y apreciar como africano— retuvo con una serie de preguntas: «¿Cómo creas arte bajo esta situación? ¿Cómo es posible ser un artista de un lugar como Libia? ¿Qué haces? ¿Cómo te aproximas a esto? [...] ¿Cómo te conservas elocuente y tranquilo de una forma tan increíble?». ¿Cómo? Reconociendo, en primer lugar, me parece, que existe un arte duradero para producir la complicada simplicidad de la que Matar habla. Pocos artistas, por no hablar de los escritores, logran esta combinación de elocuencia y escándalo. No lograr esta complicada simplicidad, la de ser perfec-

tamente articulado y estar tranquilo bajo condiciones de coacción, no debería ser interpretado como un fracaso. Para el escritor o el artista representa una ambición aplazada, un proyecto en proceso.

Traducción del inglés:

Alan Cruz

La muerte del autor

«No me interesa ver tu materia prima», dijo. «No me genera nada a la hora de ver tus pinturas. No justifica ni forma parte de la evidencia material de la obra final. No puedes juzgar una pintura a través de la imagen que la inspiró».

Empezaba con una fotografía en blanco y negro en un periódico holandés del 14 de marzo de 1986. Céline fue fotografiado en su cama, su lecho de muerte, el 1 de junio de 1961. El artículo revisaba algunos libros escritos sobre su vida. Me encanta leer periódicos viejos.

Hay una cara cubierta con una sábana blanca.

Hay una cara interrumpida por una sábana blanca, cubriendo su nariz y su boca.

Hay la mitad de una cara que se asemeja a un huevo, con la parte superior del huevo mostrándose.

Hay una geometría de la tragedia en el trabajo.

La sábana, como el rectángulo de Malévich, viene de afuera. El cráneo se está doblando, arrastrado por la gravedad, mientras que el ojo

inferior, al modo de un corte vertical a través de la cara, se interpone entre las dos partes.

«La mayoría de las personas quieren que les digas todo lo que puedes recordar a propósito de la elaboración de una obra de arte. Odio cuando la gente me cuenta sus sueños», dijo.

Serrano tomó una fotografía en una morgue, la fotografía de un hombre con una sábana que cubría la mitad de su cara. Nunca he estado en una morgue. Mi padre murió en casa. Nosotras lo cuidamos. No lo miré luego de su muerte ni lo exhibimos luego de que muriera, para alguna despedida pública final. Mi madre durmió esa noche en su recámara mientras que el cuerpo de mi padre todavía no era removido. Ella me dijo que cuando él vivía yo no le tenía miedo, de modo que ¿por qué tendría que temerle ahora que ha muerto? Le tomó mucho tiempo morir. Tenía doce años y el doctor dijo que su enfermedad provocó que su color de piel cambiara rápidamente. Una vez, más o menos quince años después, traté de hacer una pintura de él. Era una pintura espantosa. No supe cómo abordar la cuestión. Fue una ocasión para ser intencionadamente imprecisa. Fue una obra imprecisa. Eso no tenía nada que ver con la ambigüedad. Tan sólo no era clara.

«No se puede hablar para la muerte», dijo.

El escritor sudafricano Antjie Krog dijo que el filósofo Jacques Derrida vino a Ciudad del Cabo y dijo, a propósito de la verdad y los procesos de reconciliación, que no se puede perdonar lo imperdonable y que

no se puede perdonar en nombre del muerto. Y el colega africano de Krog dijo: «Yo puedo, porque estoy en contacto con los muertos, me hablan y están conmigo. Entonces ¿por qué no podría hablar por ellos?».

Traducción del inglés:

Alan Cruz

© Marlene Dumas, «The Death of the Author», escrito para (junto con «The Right to be Silent» e «Immaculate») y publicado primero en *Frieze*, núm. 80 («A special edition for the Frieze Art Fair»), 2004, pp. 86-87; e incluido en Marlene Dumas, *Sweet Nothings. Notes and Texts*, segunda edición (revisada y expandida), Londres, Koenig Books, 2014.

Éxodo de perros

Un aspecto notable de la obra de Jo Ractliffe es la idea —repetida con una aridez incansable— de que la fotografía es, sobre todo, una forma de ver, que es mucho más de lo que muestra. Por eso, en su trabajo las fotografías nunca producen una evidencia, ni son simplemente el medio de una verdad documental. En sus imágenes hay mecanismos mucho más complejos operando; por ello su campo de investigación es un espacio siempre contingente e inestable, donde embonan perfectamente una imagen que señala una alteridad externa y una visualidad que no se refiere más que a sí misma.¹ Estas dos formas de pensar están en constante conflicto en el trabajo de Ractliffe, cuyos procedimientos fotográficos se alejan siempre de la creencia de que una imagen puede ser producida a partir de un criterio de objetividad. En su obra, observar significa siempre ver más allá de lo que la imagen misma revela; especialmente en el complejo caso de Sudáfrica, donde a pesar de la apariencia de absoluta claridad y distinción moral, las cosas

¹ Cf. Jacques Rancière, *The Future of the Image*.

son bastante más complicadas. Detrás de lo que una imagen muestra puede haber una realidad en cuyo borde el fotógrafo se sitúa como un testigo. Pero también puede existir un campo visual autosuficiente, similar a la tautología modernista de la obra de arte autónoma.

Durante veinticinco años, estas preocupaciones fueron una constante en la obra de Ractliffe y crearon un régimen de pensamiento que requiere de una reflexión analítica. Durante la década de 1980 —mientras en el resto del mundo comenzaba a organizar una campaña contra el apartheid— el trabajo de Ractliffe formó parte de una generación de artistas jóvenes cuya obra comenzó a mostrarse en público, en un momento de profunda incertidumbre y ansiedad sobre el futuro de Sudáfrica. Esa década fue formativa para artistas y escritores, muchos de los cuales trabajaron deslumbrados por los dramáticos acontecimientos históricos. Debían lidiar con problemas como el estatuto de la imagen artística, la naturaleza de la representación y el lugar de la obra de arte bajo condiciones de inestabilidad política, malestar social, así como formas de resistencia cultural que convertían a la práctica artística en un gesto ético y en un rechazo radical, además de una crítica al desastre moral que significaba la ideología del racismo monocultural. El legado de ese periodo, y de sus efectos, aún forma parte del trabajo de Ractliffe. Pero, de muchas otras formas, su obra también lo ha superado.

Algunas de las primeras fotografías y fotomontajes de Ractliffe, producidas entre 1985 y 1989, reflexionan sobre ese momento de extrañeza, duda y desconfianza. En ellas domina la sensación de la catástrofe inminente. Los escenarios de esas imágenes —el asentamiento precario de Crossroads, en las afueras de Ciudad del Cabo; Vissershok, un basurero cercano a la ciudad— parecen reflejar la podredumbre general del apartheid. El paisaje de este pensamiento visual podría parecer un

infierno distópico, como si esos espacios hubieran sido los sets de las películas de *Mad Max*, donde las oscuras perspectivas de humanos y animales por fin se encontraron. Esas imágenes duras, desprovistas de sentimentalismos, fueron tomadas en un momento en el que las confrontaciones entre el régimen del apartheid y sus oponentes se hacían cada vez más agudas. Por ello, funcionan como premoniciones preternaturales de los sonidos que producía una decrepita y despreciada máquina totalitaria.

Las imágenes de *Crossroads* —tomadas en un periodo de trabajo intenso e inspirado, una especie de delirio creativo que atacó a Ractliffe justo después de graduarse de la Universidad del Cabo— muestran un paisaje embrujado, inhabitado, saqueado. Vistas a la distancia, estas fotografías no son otra cosa que los íconos de una vida dañada —de blancos y negros por igual— y el sitio arqueológico de una necropolítica brutal.² En una de ellas, las marcas frescas de un coche sobre un terreno lodoso conducen a un espacio lejano, cubierto por restos de chozas destrozadas que parecen cadáveres dispersos sobre un paisaje desecho. En otra, una inestable estructura improvisada —hecha de cartones, lona y ramas— se tambalea en el borde de una pileta de aguas fétidas. En otra más, dos perros callejeros buscan comida entre la basura; en el centro de la imagen, un perro albino mira fijamente a la cámara mientras que, detrás, unas figuras indescifrables descansan rodeadas de escombros.

Estas imágenes hacen pensar en el apocalipsis. En *Vissershok*, una serie tomada en el vertedero del mismo nombre, cerca de Ciudad del Cabo, uno puede asomarse a una enorme escena de trabajo: pepenadores

² Cf. Achille Mbembe, «Necropolitics».

—humanos y animales— que se alimentan de los desechos producidos por una población bien alimentada, que no tiene idea del hambre que conduce a tantas personas a buscar la sobrevivencia en montañas de basura. *Vissershok* es un conjunto de imágenes siniestras, una zona de desastre ecológico que permite al espectador observar sus insinuaciones apocalípticas. Ractliffe fotografía todos sus contornos con una medida efervescente, posicionándose con ventaja, pero a una cierta distancia.

La culminación de este periodo de trabajo intenso —donde los paisajes despoblados y desolados y los perros callejeros son símbolos de la decadencia— es *Nadir*, una serie de fotomontajes situados en espacios aún más sombríos y amenazantes que los de *Crossroads* y *Vissershok*. De hecho, buena parte del material de *Nadir* tiene su origen en imágenes de las otras dos series. En *Nadir*, Ractliffe muestra sus cartas, dirigiéndose directamente a lo que ella misma considera la obsolescencia ideológica del apartheid.

Los protagonistas de las tres series son manadas de perros retratados en diversos espacios: un campo de trabajo abandonado que recuerda a una escena de *Esperando a los bárbaros*, la novela de J. M. Coetzee; un campo con barriles de petróleo llenos de basura; un oleoducto roto a la mitad de lo que parece ser un estadio, dominado por un horizonte lleno de humo negro y denso. Los perros aparecen también en configuraciones diversas: fornicando, en parejas, o en solitario, atravesando espacios portentosos convertidos en una nube de furia y pelaje sarnoso. *Nadir* es un trabajo poderoso, hecho con una fuerte intencionalidad. Allí, Ractliffe transita de manera radical desde paisajes articulados hasta una mitopóiesis onírica, una suerte de fuga.

Su inspiración para este corpus de trabajo fue *Un día más con vida*, el libro donde el autor polaco Ryszard Kapuscinski narra el fin del



© Jo Ractliffe, *Nadir* (no. 15), 1988.

dominio portugués en Angola, luego de que en 1975 triunfara la resistencia anticolonial dirigida por el poeta, médico y héroe nacional Agostinho Neto. Ractliffe me mandó alguna vez un pasaje del libro, donde Kapuscinski describe con precisión lírica las condiciones de la capital angoleña, Luanda, justo antes de que los rebeldes la ocuparan. Los perros eran dueños de la ciudad. Kapuscinski describe una escena en un fragmento de perfección narrativa y periodística:

Los perros seguían vivos.

Eran mascotas que fueron abandonadas cuando sus dueños huyeron en medio del pánico. Podías ver perros sin dueño de las razas más caras: bóxers, bulldogs, galgos, dóbermans, salchichas, airedales, spaniels e, incluso, terriers y grandaneses, pugs y poodles. Abando-

nados, perdidos, vagaban en una gran manada buscando comida. Mientras el ejército portugués estuvo allí, los perros se reunían cada mañana en la plaza frente al cuartel principal, donde los soldados los alimentaban con raciones de la OTAN. Era como ver un show de perros de pedigree. Después de comer, la manada se dirigía al pasto suave y verde del jardín del Palacio de Gobierno. Allí comenzó una extraña orgía masiva, hecha de una locura infatigable y excitante, donde los perros se perseguían y se empujaban hasta el abandono absoluto. Para los soldados, fue un gran momento de entretenimiento procaz.

Cuando el ejército se fue, los perros, hambrientos, comenzaron a adelgazar. Por un tiempo vagaron por la ciudad como una masa incoherente. Un día desaparecieron. Creo que siguieron el ejemplo humano y se fueron de Luanda; nunca vi un cadáver, aunque cientos de ellos habían estado retozando frente al cuartel general. Se podría suponer que un líder energético surgió entre sus filas para dirigir a la manada fuera de la ciudad. Si los perros fueron hacia el norte, seguramente se cruzaron con el Frente Nacional para la Liberación de Angola (FNLA). Si fueron al sur, se encontraron con la Unión Nacional para la Independencia Total de Angola (UNITA). Por otro lado, si fueron hacia el este, a N'Dalatando y Saurimo, tal vez llegaron hasta Zambia, luego a Mozambique o, incluso, a Tanzania. Tal vez sigan vagando en algún lugar, pero no sé con qué dirección ni en qué país.

Luego del éxodo de los perros, la ciudad entró en *rigor mortis*. Decidí entonces ir al frente.

Nada podría ser más fascinante. Ractliffe logra igualar ese clímax cautivante y con la estructura compuesta del fotomontaje para unir los elementos de *Nadir*. Pero ella no estaba hablando de Luanda, sino del

momento en que la población blanca de Sudáfrica comenzó su éxodo, anticipando la llegada al poder de los sudafricanos negros. Pero *Nadir* trata de otras cosas, además de Angola y Sudáfrica; refleja la relación ambigua de los sudafricanos blancos con todo el continente, en el momento mismo de la transición hacia un poder negro-africano. Al ver estas imágenes, viene a la mente la controversial novela de Coetzee, *Desgracia* (2000); especialmente la escena donde los perros son masacrados.

Estas imágenes le aseguraron a Ractliffe un lugar como una de las artistas sudafricanas más interesantes y rigurosas. Ver las imágenes hoy, veinte años después de su composición, nos recuerda cómo perduran las grandes obras de arte, y cuántas visiones son capaces de inaugurar. Las imágenes nos muestran su logro como artista. A principios de la década de 1990, Ractliffe se mudó de Ciudad del Cabo —el bastión colonial donde nació— a Johannesburgo, una ciudad todavía conectada con su historia de despojo durante la fiebre del oro. Luego de perder todo su equipo fotográfico en un robo, e incapaz de recuperarlo inmediatamente, Ractliffe comenzó a experimentar con una Diana, una cámara de juguete de 120 mm. El resultado fue una serie de imágenes en blanco y negro ásperas, poco nítidas, casi táctiles. Sus tonos grises y negros parecían haber sido capturados por una cámara cinematográfica. Su oscuridad predominante contrasta radicalmente con las fotografías anteriores, especialmente con las de *Vissershok*, que parecen haber sido extraídas de una cantera de piedra caliza por la dureza de sus blancos casi cegadores. Luego de su fiebre de trabajo en la década de 1980, Ractliffe comenzó a trabajar con mucha más calma para producir un cuerpo de trabajo más experimental y arriesgado.

Desde los noventa, el oficio de Ractliffe se enfocó —como casi todo el arte sudafricano— en los cambios en el paisaje de Sudáfrica

y sus espacios urbanos. *reShooting Diana*, la primera gran serie que produjo en esa década, significó un cambio en su uso del viaje como mecanismo para transitar por el viejo y expansivo paisaje del país. En su traslado de Ciudad del Cabo a Johannesburgo, Ractliffe atravesó los dos mil kilómetros del Gran Desierto de Karoo. Durante ese trayecto, fotografió desde la ventana de su coche los pueblos que encontró en la ruta. Ractliffe hizo realidad la idea del viaje fotográfico de manera similar al épico viaje a través de Estados Unidos que Robert Frank hizo entre 1955 y 1956. Aquel viaje se cristalizó en un libro que se convirtió en un hito de la fotografía documental, *Los americanos*.³ Pero para Ractliffe, el viaje era, mucho más, una estructura conceptual que le permitía mapear la épica imaginación de los espacios sudafricanos. Aun así, su proyecto no cae en la seducción de lo grandioso.

Al contrario, en *reShooting Diana*, Ractliffe se alejó del cliché según el cual, durante un viaje, uno debe convertirse en un turista de la propia patria. Más que grandes temas, las imágenes de Ractliffe son fragmentos, notas al margen de las mordaces narrativas sobre el yo, el país o la identidad. Más que una búsqueda por la identidad, estaba desestructurando cualquier narrativa que pudiera llevar a una identificación. Al documentar escenas pasajeras y vidas y comunidades abandonadas en el medio de paisajes desolados, las imágenes de *reShooting Diana* son reformuladas, no como un ritual de paso, sino como el vehículo visual de una desfamiliarización y de una desdramatización de la atracción del descubrimiento turístico. En sus gestos y experimentos con la complejidad visual, y en su predilección por lo antiheroico, Ractliffe se aleja de sus colegas masculinos. Su trabajo avanza a contrapelo de

³ Cf. Robert Frank, *The Americans*.

lo que podría llamarse *camera-ready*. Aun así, su trabajo se inserta en esa forma del humanismo que ha dado lugar a algunas de las mayores obras de arte sudafricanas. Pero su humanismo no trata situaciones sociales, ni la violencia que oprime la cotidianidad sudafricana. Su humanismo tematiza lo inconcluso, los momentos que aún no están completamente definidos.

Aunque su trabajo convive con el de otros fotógrafos varones mejor conocidos —sobre todo Guy Tillim, Santu Mofokeng, David Goldblatt y Zwelethu Mthethwa— y parece fácil establecer comparaciones, su obra se distingue por su singular acercamiento al documentar el paisaje sudafricano. Ractliffe suele estar más interesada en lo no visto, lo transcurrido, lo que aún no emerge, y no tanto en los momentos concretos que a menudo le dan a las situaciones espaciales sudafricanas ese aire de realismo efusivo que las convierte en símbolos instantáneos de decadencia ideológica. Por sus características coloniales y de la era del apartheid, el paisaje y los espacios urbanos de Sudáfrica son infinitamente fotografiables. Son la quintaesencia de los espacios *camera-ready* que producen consistentemente imágenes espectaculares. Los artistas y escritores del país viven obsesionados con esa visualidad. Ese imaginario tiende a enfocarse en el exceso de lo visto, como una suerte de confirmación de la habilidad de la cámara para revelar, exponer y brindar un juicio sobre los mecanismos espaciales y los sistemas visuales que produjeron el barroco colonial. Esta conversión del paisaje en una especie de prueba pericial ha servido como una suerte de relleno pictórico para el exceso de lo ya visto, a lo que el escritor y crítico sudafricano Njabulo Ndebele ha llamado *exhibicionismo social*. El paisaje y el espacio —como los símbolos nítidos de la identidad racial

en la política, el arte, la literatura o el periodismo— se han convertido en motivos inagotables de la representación sudafricana y, aun más, en el más grande grito de angustia estético. Son una manera de reforzar la credibilidad crítica frente a la opacidad de cualquier ascetismo estético o inhibición visual.

El trabajo de Ractliffe ha evitado cuidadosamente las formas de exhibicionismo social que exaltan binarismos como bueno y malo, negro y blanco, opresor y oprimido, nativo y colono. A través de su trabajo ha desarrollado una práctica ascética rigurosa, una forma de trabajo que cuestiona las tipologías *camera-ready* que han dado lugar a las imágenes más visibles del complicado paisaje sudafricano. Sin embargo, no podemos leer el trabajo de Ractliffe reduciéndolo a un rechazo de lo que se encuentra en el «campo» —el tipo de situaciones que otras imágenes explotan—, sino como una sutil crítica de la literalidad documental. La elección de sus temas y su acercamiento fotográfico al entorno están basados en desenmascarar y revelar las características de lo espacial y lo habitado que generalmente no son tomadas en cuenta; las disrupciones psíquicas que acompañan la documentación de la ausencia: lo que no está, lo que falta, lo que ha sido borrado. En pocas palabras, lo incómodo de la certidumbre fotográfica.

Un trabajo ejemplar en ese sentido es *Vlakplaas 2: 2 June 1999 (drive-by shooting)*, una secuencia de imágenes y video tomados originalmente con una cámara de juguete Holga —similar a la Diana— intervenida. Por lo que el sitio representa, la manera en que Ractliffe lo retrata muestra su desviación consciente de la literalidad documental.

Ractliffe manejó por el perímetro de la granja de Vlakplaas fotografiando sus bordes, pero evitó documentar directamente la casa como evidencia. En lugar de eso, se enfocó en la inmensidad del silencio

alrededor de la propiedad, amplificando la soledad y el aislamiento de la granja y dirigiendo al espectador a las dos cualidades que facilitaron el uso que se le dio a Vlakplaas. Se trata de una granja aparentemente ordinaria, con un camino de tierra a su alrededor, y una casa central situada detrás de una barda baja hecha de cadenas, en medio de un campo de hierba un tanto descuidado. A pesar de su apariencia inocua, la granja fue usada por los escuadrones de la muerte durante la era del apartheid. Allí, los disidentes del régimen eran torturados, asesinados, descuartizados e incinerados. Aun así, nada en la imagen de este lugar aparentemente normal puede mostrar su historia terrorífica; es imposible registrar con el lenguaje visual los horrores que allí tuvieron lugar, los escalofriantes crímenes que se cometieron contra activistas políticos en nombre de la ideología de Estado. Pero hay que ser claros: la ausencia en las imágenes de Ractliffe es radicalmente distinta a cualquier idea que sitúe el lugar del crimen como «irrepresentable».

Paradójicamente, Vlakplaas —en cuanto *sitio* aparentemente inocuo— no parece entrar dentro de la categoría de exhibicionismo social de Ndebele, simplemente porque su forma de exhibicionismo fue una violencia sádica y sin sentido, un acontecimiento grotesco, incapaz de ser puesto bajo la mirada de la ley o del público. Puesto que ninguna de estas cualidades es representable, Ractliffe no optó por esa suerte de simple ambivalencia que significa llamar «irrepresentable» a lo que sucedió en Vlakplaas para salir de los problemas morales que plantea fotografiar el sitio.

De hecho, el lugar se convirtió en objeto de fascinación y adquirió una notoriedad legendaria, por lo que requería ser problematizado como *sitio* y no como *símbolo*. Por ello, en la parte audiovisual de su trabajo —un video de todas las fotografías filmado con cámara en mano—,

Ractliffe utilizó fragmentos sonoros de un testimonio que Dirk Coetzee, uno de los principales agentes de Vlakplaas, brindó ante la Comisión para la Verdad y la Reconciliación para pedir amnistía. Allí, Coetzee describe lo que los espectadores no pueden ver en las imágenes. Con ese gesto, Ractliffe muestra que los crímenes del apartheid no siempre eran fotografiables desde un punto de vista convencional y a menudo escapaban del sistema de registro de una cámara. Pero, en el mismo movimiento, logró mostrar que esos objetos pueden ser representados usando otros mecanismos, a través de actos de testimonio. Si Ractliffe explota la condición de lo *infotografiable*, de la imagen originaria de la violencia borrada, es para llamar la atención hacia los huecos que acechan la imaginación visual. Convierte esos huecos en una reveladora crítica de la opacidad del exhibicionismo social, de las formas en que se evitan los espacios menos notables para enfocarse en las imágenes propias de la literalidad documental.

El resto de los trabajos de Ractliffe son de este tipo. Usualmente están comprometidos a analizar lo que no ha sido visto, sin sacrificar su deseo de representar a sus sujetos. Años de observar su obra revelan sus hábitos de trabajo, que invariablemente incluyen lentitud y postergación. Su método revela que suele privilegiar equipos rudimentarios como cámaras de juguete —a menudo intervenidas— para crear palimpsestos, imágenes sobrepuestas que no tienen un marco o parámetros fijos. Utiliza la inestabilidad que ha producido en su equipo para proponer imágenes abiertas, profundamente contingentes; una cualidad de crítica fundamental para su proceso de adición pausada. Puesto que las imágenes no tienen un marco evidente, muchas de ellas se acercan a las características visuales asociadas comúnmente al mapeo, los *panneos* y la vigilancia. El resultado son imágenes que

pueden aparecer como tiras continuas de película o como cuadros individuales, donde las relaciones espaciales y temporales entre ellas colapsan deliberadamente.

Si, durante las últimas dos décadas, Ractliffe concentró buena parte de su potencial analítico en formular un antídoto fotográfico para la literalidad documental —a través de la superposición de las imágenes que generaba con la Diana o la Holga, o a través de la difuminación de los cuadros espaciales y temporales— las imágenes fundacionales de su carrera se basaron, como ya hemos dicho, en cuadros individuales. En su obra temprana, la presencia humana aludía a la destrucción y a la devastación ecológica, mientras que los animales se convirtieron en símbolos míticos de lo salvaje, la amenaza y la libertad. Aun así, de una forma inimitable, Ractliffe también nos ha brindado metáforas animales cuyas imágenes pueden reflejar el lamentable estado de los animales mismos —perros, en este caso— y los vestigios íntimos de su naturaleza feral. Los perros se convirtieron, de algún modo, en la metáfora que utilizó para exponer los *años de perros* del Estado represivo, de la vida durante el apartheid.

En una de esas fotografías tempranas —parte de la serie *Vissershok*— Ractliffe se ocupa de uno de los sujetos más emblemáticos: un paisaje repleto de basura, uno de los lugares comunes usados para reflejar las características distópicas de los espacios urbanos sudafricanos. En lugar de hacer eso, Ractliffe lo transforma en una imagen de una poesía improbable, con un agitado movimiento, como si los pájaros blancos que pasan volando fueran trozos de confeti arrojados a los desechos desmaterializados sobre los que aparecen unas figuras, un camión en el borde izquierdo y una línea de torres eléctricas siguiendo el horizonte distante. Esa imagen es un ejemplo perfecto del acercamiento de

Ractliffe: mostrar el sujeto de una imagen sólo por fragmentos, o como parte de un complejo más grande de imágenes, objetos y significados, no como una imagen avasalladora y conclusiva, con un solo significado. Esta fotografía es parte de una exploración continua de las formas urbanas, los paisajes, las escenas de calle y los procesos de anomia con los que Ractliffe captura la deformación espacial relacionada con diferentes concepciones de la urbanidad africana.

En 2007, veinte años después de leer el libro de Kapuscinski y su descripción de Luanda; cinco años después de que terminara la guerra civil de treinta años que arrasó y despobló Angola, luego del armisticio entre la UNITA y el gobierno que terminó con la guerra, después de la muerte del líder rebelde Jonas Savimbi, Ractliffe finalmente visitó Luanda, una ciudad que era, hasta ese momento, un mito de su imaginación. *Terreno Ocupado*, una larga serie de fotografías en blanco y negro, fue realizada allí: desde Porto Quipiri hasta Caxito, dentro de la ciudad, hasta las periferias y los asentamientos de Nas Tendas, mercados como Roque Santeiro, el puerto de Ilha —una franja de tierra que llega a la bahía de Luanda, un poco más allá de Boa Vista— y otros lugares emblemáticos. Algunos de los edificios coloniales —la mayor parte con algún grado de deterioro— que Ractliffe encontró fueron los grandes cines al aire libre con nombres grandilocuentes como Esplanada Miramar, el renovado Museo de Historia Natural —inaugurado en 1938 y clausurado por la guerra hasta su reapertura en 2002—, el Banco Nacional de Angola, adornado con murales de azulejo que describen la presencia portuguesa en Angola, y la fortaleza de São Miguel, el viejo fuerte construido en 1576, cuando la ciudad se fundó, casi un siglo después de la llegada de los portugueses a Angola en 1576. Aunque esas imágenes de la

ciudad resultan fascinantes, son las menos dramáticas de *Territorio Ocupado*.

En ese proyecto, completado a finales de 2007, Ractliffe revela un sentido humanista en los barrios más empobrecidos de Luanda, a pesar de la precariedad de la infraestructura urbana y de la falta de servicios sociales. Se trata de una mirada alejada de las asunciones comunes sobre la inestabilidad urbana de Sudáfrica. Pero la visión de Ractliffe no es simplemente sentimental. Aunque las imágenes revelan con empatía y precisión diversas formas de soberanía urbana construidas por los habitantes, las imágenes no evitan la dureza histórica que marca a esos barrios como sitios de negligencia gubernamental. Ractliffe ofrece una mirada que es en parte realidad y en parte mitología. Como ella misma escribió en la introducción, cuando llegó a la ciudad, «entró al mito».⁴ Con esa frase alude a la historia de Kapuscinski y a la historia de la guerra fría que, desde la década de 1960 a aquella de 1980, convirtió a Angola en un centro de competencia ideológica que enfrentó, por un lado, a Sudáfrica y Estados Unidos (que apoyaban a los anticomunistas del UNITA y el FNLA) y, por el otro, a Cuba y la Unión Soviética (que apoyaban al Movimiento Popular de Liberación de Angola, MPLA). Los habitantes de esos barrios son parte de la historia de esa competencia. De hecho muchos, o incluso todos, son doblemente refugiados: desplazados por guerras ideológicas y coloniales.

Durante el último decenio, imágenes como éstas, que reflejan las condiciones espaciales africanas como anacronismos intratables —una condición que el arquitecto y crítico holandés Rem Koolhaas entiende como el destino seguro de las ciudades del futuro, y que critica el

⁴ Cf. Jo Ractliffe, «Introduction».

arquitecto ganés-británico David Adjaye en sus estudios fotográficos de las ciudades y el urbanismo africano— han sido criticadas por ser cercanas a posiciones afro-pesimistas. Se trata de una situación cuyos efectos extremadamente empobrecedores podrían llevar a algunos a devaluar las cualidades humanas inherentes a toda ciudad africana. La pregunta que necesita ser contestada es cómo el análisis fotográfico de Ractliffe se aleja de las mitologías y los clichés de las ciudades africanas y del «Tercer Mundo». Ella misma ha confesado su evidente incomodidad al fotografiar en esos espacios; al menos porque, como una mujer blanca, ajena a esos lugares, sus motivos pueden ser cuestionados, y las imágenes resultantes pueden ser acusadas de formar parte de un ejercicio etnográfico de literalidad documental. Pero Ractliffe es una artista que no sólo piensa cuidadosamente las condiciones en las que sus imágenes son producidas; también muestra su trabajo de manera que sus imágenes reflejen ese proceso de reflexión, e involucra activamente al espectador en el acto de pensar las situaciones que sus imágenes reflejan.

La primera imagen de *Terreno Ocupado* prepara el contexto crítico y elimina cualquier tentación de caer en la etnografía o en la literalidad documental. Tomada e impresa en un blanco y negro oscuro, la fotografía que establece el contexto es la imagen de un paisaje cubierto de pasto seco y erizado, el tipo de hierba que aparece justo antes de que la tierra se vuelva maleza. En el fondo inmediato de la imagen, puñados secos de hierba aparecen a ambos lados de la imagen, sobreponiéndose al cielo gris. A la izquierda, una franja blanca y afilada, ocultada parcialmente por la hierba, revela lo que parece ser un arroyo secándose o un trozo de arena; de hecho, se trata de una pequeña laguna. A la mitad de la composición se encuentra una estructura que focaliza la imagen



© Jo Ractliffe, *Nadir* (no. 16), 1988.

del paisaje y define su condición activa. Esa estructura, un anuncio espectacular, se sostiene sobre un terreno apenas ascendente, para que pueda ser leído mientras uno se acerca a él. Escrita en portugués con letras gruesas y negras que ya comienzan a caerse, se encuentra la frase «Terreno Ocupado». Esa frase no sólo prepara el contexto en el que las fotografías pueden ser comprendidas; define también las formas en las que se puede leer toda la serie como parte de un análisis del espacio, el territorio, las fronteras y el poder. En otras palabras, se trata de un lugar que, en efecto, está activamente ocupado, y no de un paisaje ruinoso o abandonado.

Terreno Ocupado refleja parte de la lucha por el espacio, común en lugares donde los despojados reclaman su derecho a tomar posesión de tierras. La tierra que buscan obtener suele estar abandonada o ser el sujeto

de la especulación inmobiliaria que a menudo desplaza grandes poblaciones una vez que sus asentamientos informales son reasignados para construir viviendas de lujo junto al mar. El enorme barrio de Boa Vista, por ejemplo, situado en un risco majestuoso en la bahía —cuya erosión parcial revela un imponente abismo que emana humo desde su base—, no es sólo un lugar codiciado por los desarrolladores y por sus aliados políticos, sino el contexto de una nueva política urbana. Los residentes de Boa Vista y los comerciantes del mercado de Roque Santeiro —otra propiedad urbana en disputa— se han visto envueltos en debates sobre las nuevas formas urbanas de las ciudades africanas, luchando contra el desplazamiento que les obligaría a ocupar áreas fuera de la ciudad. Las imágenes de Ractliffe están investidas por la fascinante iconografía urbana de espacios como Boa Vista, un barrio construido sobre una topografía tan precaria que uno se pregunta cómo pueden mantenerse en pie las estructuras sobre ese suelo en erosión mientras se maravilla ante las cualidades humanas que contienen. De cierto modo, esas imágenes de Luanda no se parecen en nada a lo que Ractliffe había intentado antes, teniendo en cuenta su tendencia hacia lo inadvertido, y su evasión de la visibilidad absoluta. Aun así, hay un deseo inquebrantable de mostrar esas escenas de decadencia urbana. Ractliffe nos muestra —sin ningún juicio moral— las áreas de inestabilidad estructural: casas hechas de cartón, tela y láminas de zinc; cabañas situadas en pozos de miasmas aceitosas o en el borde de precipicios vertiginosos; viviendas en zanjas, amenazadas por el siguiente deslave o rodeadas de construcciones con vista al mar y al difuso horizonte. A pesar del carácter extremo de estas escenas, un elemento sorpresivo de la mirada de Ractliffe sobre el urbanismo de Luanda es su rechazo a la literalidad documental, sobre todo en el medio de un espacio así, entre modernos rascacielos junto al

mar, calles sin pavimentar, construcciones de barro y grandiosos bancos con arcadas. Allí, el campo vibra de presencias humanas, mostrando el paisaje como una zona de constantes procesos cívicos, económicos, culturales y políticos.

En un contexto urbano donde los pobres y desposeídos parecen no tener derecho a la tierra, estas poderosas imágenes logran separarse finalmente de la dramática descripción de Kapuscinski de una ciudad que muere. Las fotografías revelan, en cambio, una serie de complejas problemáticas urbanas y sociales que unen tanto a pobres como a ricos en una lucha entre la tierra y el mar, la propiedad y el poder. Las ramificaciones sociales y políticas de este debate, que se muestran ampliamente en el resto de la serie, también podrían ser la forma oblicua en que Ractliffe reflexiona sobre el intenso debate sobre la tierra y los sin tierra en el sur del continente, de Sudáfrica a Zimbabue.

En este sentido, *Terreno Ocupado* —la imagen y la frase— es una forma terrorífica de ver; una manera de atravesar la niebla gruesa y oscura que sofoca los precarios barrios y sus alrededores despoblados; desde Crossroads hasta Vissershok; de la desolación y el pesimismo de *Nadir* a las luchas que tienen lugar en la decadente topografía de Boa Vista; del barco chino naufragado oxidándose en el muelle de Ilha a los pueblos perdidos en la vastedad del Gran Karoo. Ractliffe ha fotografiado estas distantes realidades sociales a través de una reflexión penetrante y una austeridad visual, utilizándolas en ocasiones como entidades alegóricas y, otras, como parte de los salvajes rumores de la existencia. Pero su trabajo nunca ha adoptado los axiomas simplificadores de la literalidad documental ni ha caído en los excesos de visibilidad que a menudo dominan el exhibicionismo social. *Terreno Ocupado* se sitúa con fragilidad entre el pesimismo según el cual Koolhaas ve en Lagos o Luanda el paradigma de

las ciudades del futuro, y la posibilidad de mostrar una realidad urbana distinta, similar a lo que el crítico social norteamericano Mike Davis ha llamado «el planeta de los barrios pobres».⁵ De cualquier modo, Luanda no se convertirá pronto en una ciudad en agonía. Incluso cuando los perros se unen al éxodo de los soldados, al otro lado de la calle, los que regresan buscan de nuevo un lugar en el corazón de la ciudad.

Traducción del inglés:
Dante A. Saucedo

© Okwui Enwezor, «Exodus of the Dogs», en *Nka: Journal of Contemporary African Art*, núm. 25, invierno de 2009, pp. 78-95. Primero publicado en Jo Ractliffe, *Terreno Ocupado*, Johannesburgo, Warren Siebrits Modern & Contemporary Art, 2008.

BIBLIOGRAFÍA

Mike Davis, *Planet of Slums*, Nueva York/Londres, Verso, 2006.

Robert Frank, *The Americans*, París, Delpierre Press, 1959.

Achille Mbembe, «Necropolitics», en *Public Culture* 15, invierno de 2003, pp. 11-40.

Jo Ractliffe, «Introduction. Terreno Ocupado: *Extracts from Letters to Okwui*», en *Nka: Journal of Contemporary African Art*, invierno de 2009, pp. 62-77.

Jacques Rancière, *The Future of the Image*, Londres/Nueva York, Verso, 2009.

⁵ Cf. Mike Davis, *Planet of Slums*.

El pasto es siempre más verde del otro lado*

ESCENA 55. UN SERIO MALENTENDIDO
INTERIOR. CASA. NOCHE.

Una vez confundí la odontofobia con el miedo a la muerte. Tras leer su significado dos veces, me di cuenta de que se trataba de un miedo anormal a los dientes. Esto resulta curioso si se considera que un artista dijo una vez que «los dientes son los únicos huesos que se muestran».

Algunos años atrás, mientras cavaba con un peine afro en el jardín de alguien en Gugulethu, descubrí huesos. En donde yo crecí la gente va a una escuela especial a aprender cómo «leer» los huesos. Una vez leídos, se dice que estos huesos revelan el pasado e incluso descubren el futuro.

* Este texto es el guión de la *performance* de Kemang Wa Lehulere para *The Grass is Always Greener on the Other Side*, presentada en el Yerba Buena Center for the Arts el 1 y 2 de marzo de 2014.

ESCENA 1.

EXTERIOR. EN ALGÚN LUGAR. DÍA.

*Querido Hoyo,
Puesto que no me gusta el para siempre
me gustaría inventar el futuro.
Leo un texto que escribe sobre ti como un sustantivo
Pero siempre te he pensado como un verbo.
Podríamos así comenzar a recordar
tu futuro como un verbo
¿es eso posible?
El tiempo envidioso me contó que las ventanas siguen mirando
siempre desde adentro hacia afuera.
Pues bien, yo conocí a un hombre que decía
«¿Cómo puede haber ventanas donde no hay ya paredes?».
Desconozco qué tiene que ver esto con mis ganas de inventar el futuro
Pero por ahora, finjamos que el espíritu
del muerto no deja de observar...*

ESCENA 8. NO LLORES.

INTERIOR. EN ALGÚN LUGAR. DÍA.

Aun si yo no lloro culpame por favor sobre la historia...?

ESCENA 7. QUERIDA CHIEKO SHIOMI
INTERIOR. MINOO, OSAKA (JAPÓN). DÍA.

16 de julio de 2013

Querida Chieko Shiomi,

Espero que esta carta sea bien recibida por ti. Recientemente me encontré con una instalación de tu obra en el Jeu de Paume de París, el mes pasado. Antes que nada, me encontraba intrigado por tu pieza titulada *Spatial Poem No. 3*.^{*} Me encontré con tu obra unos días antes de una *performance* programada en el New Museum, en la ciudad de Nueva York. La *performance* conectaba varias formas de caídas, en su conjunto centradas en torno al cuentista y periodista nacido en Sudáfrica Nat Nakasa. Inspirado por tu poema espacial, decidí visitar el cementerio de Ferncliff en Hartsdale, donde él está hoy enterrado, con el objetivo de leerle algunos poemas.

Nat Nakasa cayó a su muerte en Nueva York en la mañana del 14 de julio, no lejos del Central Park.^{**} Se dice que había hablado mucho sobre el suicidio unas cuantas semanas antes de su muerte. De hecho,

^{*} La compositora Chieko Shiomi, en una invitación de 1966 a participar en la presentación de esta pieza, reflexionaba en ella sobre el «fenómeno de una caída», la cual «puede ser descrita como un segmento de un movimiento hacia el centro de la tierra». Así, *Spatial Poem No. 3* sería «el registro de los esfuerzos intencionales [de los participantes] para hacer que algo caiga» y solicitaba a los participantes que le escribieran a su dirección personal «cuándo y cómo ejecutaron» estas caídas para integrarlas en un registro cronológico que formó parte de su pieza. Cf. Chieko Shiomi, «Spatial Poem No. 3», 1966, consultado el 10 de septiembre de 2018 en <https://walkerart.org/collections/artworks/spatial-poem-no-3>. [N. del T.].

^{**} Kemang Wa Lehulere alude aquí al suicidio de Nat Nakasa, quien se arrojó y «cayó», en la fecha indicada, desde el séptimo piso del departamento de un amigo suyo. [N. del T.].

alguien recuerda algunas de sus últimas palabras: «Ya no puedo reír, cuando no puedo reír no puedo escribir».

Hace dos días fue el aniversario de la muerte de Nat Nakasa, y en su memoria grabé algunas cosas que cayeron en mi estudio en respuesta, por supuesto, a tu obra.

Chieko, con esta carta te pido que incluyas la caída de Nat Nakasa como una parte de la edición final de tu lista de cosas que han caído. Me doy cuenta muy bien de que la fecha límite para las propuestas tuvo lugar hace casi cincuenta años. Sin embargo, dado que Nat Nakasa cayó en la mañana del 14 de julio de 1965, esto permite que entre todavía en la fecha límite de 1966.

Espero con interés tu respuesta oportuna.

Cordiales saludos,

Kemang Wa Lebulere

ESCENA 4. SE ME DIJO.

EXTERIOR. CEMENTERIO DE FERNCLIFF (NUEVA YORK). DÍA.

Mi madre me dijo que todas las canciones conocen su hogar.

Traducción del inglés:

Alan Cruz

LA X Y LA Y

Poemas sueltos

LAST PODCAST ON THE LEFT

En su programa sobre el once de septiembre pusieron varios clips de audio: uno simplemente eran sonidos de sirena. Explicaron que esas alarmas sólo se activan si un bombero no se mueve por más de 30 segundos. Básicamente escuché (durante casi un minuto) a docenas de bomberos muertos.

PREFERIRÍA NO HACERLO

Trabajar, hacer fila, comprar papel de baño.
No basta sólo amar para seguir vivo.
Siempre hay que hacer algo más.

Me gustaría dedicarme sólo a barrer la calle
de la casa donde vives. O cualquier cosa fácil,
cerca de alguien que ame.

Sólo me gusta vivir para querer
a ciertas personas, a ciertos animales, lo demás
es desperdicio. Pero no es suficiente.

Siempre hay que hacer algo más.
Sólo amar no basta para nada.

TAXI DRIVER

Cuando me siento mal trabajo de taxista
en Grand Theft Auto: hoy llovió toda la tarde,
gané siete mil dólares que no puedo gastar,
atropellé varios policías, destrocé cuatro taxis
y me ahogué en el mar tres veces
antes de que los ojos me ardieran
y se pusieran rojos.

POEMA

La azotea de mi edificio está cerrada,
así que hoy salí a fumar al parque más cercano:
8 cuabras, pero no me importó
porque fui a la mejor hora del día
(las 5 y media de la tarde)
ya no hacía calor, además es primavera
y las jacarandas alegran el asfalto.

Mientras las veía y fumaba
oculto de la policía, por un momento
tuve los mismos pensamientos que un poeta chino
de la dinastía Tang. Por ejemplo:
«después de llover, en Mixcoac, pesan más las flores»
o «en las jacarandas veo una filosofía de momentos fugaces».

(Cada vez menos, pero todavía es 10 de abril,
en doce días será tu cumpleaños
iy los pétalos están tan cerca de las ramas!)

Aunque sea lugar común, en un momento como ese,
era increíble que todo en el parque tuviera que desaparecer,
también mis sentimientos, invisibles para cualquier transeúnte.

Pero ya no me apena confesar
que sólo quería hablar de jacarandas
para llegar a ti—

porque sé lo mucho que te gustan
y porque después de verlas veinte minutos bajo su sombra
sólo podía pensar en ti.

La primavera suele hacerle este tipo de cosas a la gente;
a otros el polen los hace estornudar. Mi corazón debe estar enfermo.

CASILDA (TROIS GYMNOPIÉDIES MIRANDO LA VENTANA)

Los árboles en la sombra
parecen gatos dormidos.

Los otros departamentos, con luces
encendidas o apagadas
parecen gatos dormidos.

Hasta el avión que pasa
parece un gato dormido.

(el piano de Érik Satie sonaba
igual que las patitas de Casilda
al caminar)

POEMA RIDÍCULO

Son bocinas para 200 o 250 personas
pero sólo hay 7
oficinistas sentados en sillas plegables
en la sala de juntas.

La intensidad de la música es proporcional a su deseo
insatisfecho de bailar o divertirse.

Los veo un rato desde la azotea:
el más borracho intenta ligar
con la única mujer de la fiesta
una señora que acepta bailar reguetón,
aunque ninguno de los dos sepa moverse
con gracia. Dos mamíferos
ebrios y tristes, en cautiverio:
aun así, con inexplicables ganas
de reproducirse. Pero están demasiado ebrios,
incluso para bailar.

CANCIÓN (UN COVER DE FRANK O'HARA)

Me viste por av. revolución?
iba pensando en ti
al tomar una coca en el puesto de tacos
era tu cara la que veía
en las revistas de cine
amontonado en el metro
pensaba en ti
mientras el último metrobús se confundía
con el primero al amanecer
estaba pensado en ti
y justo ahora

Michel Serres, un zurdo cojo

JORGE ANDRÉS GORDILLO LÓPEZ

La vida de Michel Serres es la de un nómada: migrante de las ciencias, navegante de océanos y mares, escritor, amigo del saber, docente de la Sorbona y Stanford, autor de más de cincuenta libros, entre los cuales nos interesará aquí *Figuras del pensamiento. Autobiografía de un zurdo cojo* (2015).¹ Este libro es una recapitulación de sus obras, así como una descripción de los modos en que su vida se ha insertado en el acontecer cósmico, todo lo cual tiene la intención de afirmar la asimetría, la inclinación, el renqueo y la bifurcación como condición de posibilidad para la innovación.

Dividido en seis capítulos y múltiples subtítulos, el libro transita entre dimensiones universales y particulares que se unen por puntos concretos que dinamizan el contenido por medio de la fusión de espacios, tiempos, figuras y conceptos. La narración sugiere una temporalidad que se constituye por una serie de estallidos y flujos contingentes en

¹ Michel Serres, *Figuras del pensamiento. Autobiografía de un zurdo cojo*, trad. Marta Beltrán Bahón, Barcelona, Gedisa, 2015.

la que hay continuidades milenarias, así como discontinuidades. La escritura posee un estilo que combina ensayo literario y filosófico. La inclusión del «yo» en la narración es fundamental, ya que Serres afirma formar parte del Gran Relato universal.

En el comienzo del libro, Serres menciona que, desde el *big bang*, no han dejado de ocurrir novedades, interacciones, relaciones e imprevistos que constituyen los motivos de las creaciones de formas de vida, de todo tipo de cuerpos y seres, tanto partículas como galaxias. La existencia de todos estos acontecimientos se halla inscrita en el Gran Relato que «cuenta estos fenómenos contingentes, apariciones de elementos, producciones de figuras: invenciones».² Las invenciones son el resultado del pensamiento: vivencia de todo ser vivo en las profundidades y superficies del Gran Relato donde se recibe, emite, almacena y trata la información de todos y de todo. De aquí emergen las figuras, en cuanto síntesis de cada especie en las que se expresan todos sus conocimientos, sabidurías y tecnologías. En las zonas de vida, allí donde habitan los cuerpos, se da la convivencia de las figuras que, imitándose unas a otras, se metamorfosean. Prosiguiendo estas propuestas que acarrear algunos principios para comprender las formas de vida, Serres formula las siguientes tesis: 1) las construcciones de identidades proceden de la fusión de figuras, fetiches y seres vivos; 2) los pensamientos son esencialmente bifurcaciones; 3) cada ser vivo es «portador del tiempo del mundo»; 4) el cuerpo es un conjunto de síntesis; y 5) el cuerpo piensa y sus órganos también. En este sentido, Serres dirige una sentencia contra la producción historiográfica: «Ocupada exclusivamente del ser humano, la historia, entonces, narcisista,

² *Ibid.*, p. 21.

olvida la evolución de lo viviente, así como sus orígenes, sumergidos en un lapso de tiempo casi cuatro veces milmillonario».³

Para Serres, toda figura se relaciona necesariamente con máquinas, tecnologías y cuerpos. Un ejemplo de figura es la que Serres se adjudica: el zurdo cojo. «La inestabilidad precede a la existencia»,⁴ dice. La propuesta de «entrar en ese potencial cósmico y este flujo viviente, [...] seguir esta duración cienmilenaria, habitar en ella, actuar con ella, adoptar su gesto de crear»,⁵ se origina en una inclinación que se enfrenta al azar a partir de una necesidad de estabilidad, como aquella de quien camina en cuerdas flojas. No pensar equivaldría a quedarse quieto y caer. Nuestra especie, determinada por la falta, vagabundea por el mundo construyendo lugares para estar, para inscribirnos y, obligados al exilio por la marea de los cambios, para continuar construyendo el camino. El «método», criticado a lo largo del libro, queda cancelado en cuanto lo único que existiría sería el riesgo y la deriva. Serres nos invita, una vez más, a la creación, a la escritura:

Sed valientes: escribid vuestros libros siguiendo la hidra de Hergé, cuya red de ramas irá trazando vuestra pluma, con golpes de efecto que causarán sorpresa. Porque la hiedra inventa como la vida progresa y como van las cosas desde el comienzo del mundo, contingentes, por azar, a menudo eliminadas pero, en conjunto, sensatas como un relato.⁶

³ *Ibid.*, p. 39.

⁴ *Ibid.*, p. 75.

⁵ *Ibid.*, p. 30.

⁶ *Ibid.*, p. 91.

Una vez postulada «la filosofía como travesía», se problematiza el espacio y quienes lo habitan a partir de las preposiciones. La preposición por excelencia es «entre», ya que es entre el mundo y el zurdo cojo donde se dan las palabras, las culturas, un campo energético que posibilita la comunicación, las metamorfosis. «Entre» es el lugar donde suceden las simbiosis, las mutaciones, las nuevas especies. Un ejemplo de ello es el «entre» comunicativo, aquel que hay entre un lugar y otro que sólo el mensajero, en la edad dura, podía sintetizar y que ahora, debido al espacio de «vecindades inmediatas» (la edad suave), el mensajero se funde en el mensaje volviéndose información. En la actualidad, el verbo abandona el cuerpo. Una vez ejemplificado el «entre» en nuestra constitución como seres vivos, Serres nos introduce en uno de los sentidos de su propio apellido: *invernadero*. Éste lo llevará a reflexionar sobre los lugares y nuestra necesidad de ellos, ya que «*habitar* dice que el lugar donde queremos vivir repite siempre, más o menos, el útero en el que vivimos». ⁷ Esto sucede debido a la falta que nos constituye, a la debilidad que nos caracteriza. Es por ellas que debemos tener refugios, «topologías abiertas-cerradas» que requieren un proceso de cierre y otro de expulsión, de límites vivos como «el secreto dual del pensamiento: bucle cerrado para asegurar rigor, exactitud, precisión; abierto, para descubrir, innovar, inventar. Así habita y atraviesa el universo, imita y crea las cosas, vibra de vida y construye su casa; así cojea». ⁸

Los movimientos del pensamiento y de lo virtual son el eje principal del tercer capítulo. Para abordar la cuestión, Serres menciona que

⁷ *Ibid.*, p. 143.

⁸ *Ibid.*, p. 145.

la ciencia estudia lo necesario y la filosofía lo contingente, entre los cuales se localiza la posibilidad. La potencia y la posibilidad, así como lo suave, se contraponen al acto y habitan el mundo de la abstracción. En este sentido: «El humano no es, puede. Olvidad el verbo ser, auxiliar, vago y nulo. En sentido literal, lo virtual expresa la virtud, el principio, la esencia del hombre». ⁹ La mano del humano es un ejemplo de lo posible, del cambio de sus prácticas duras (arar, martillar) a las suaves (acariciar, escribir). La mano, dura y suave, se vuelve el órgano del mundo virtual, de las posibilidades. El pensamiento de los órganos hace que éstos *puedan*. Si estamos constituidos de posibilidades, nuestra propiedad es ser virtuales. Por esta razón, Serres plantea que conocer es «instruirse en obras altamente imaginarias», como la literatura. No obstante, las indefiniciones no solamente se suceden en el campo humano, también en el mundo de las máquinas y las técnicas, cuando se da un uso inesperado de éstas. Por último, el capítulo cierra mencionando que la composición del universo, hecha de materia e información, de fuertes y suaves, muestra que sus propias expresiones son similares a las de nuestra especie. Las experiencias de las formas de vida del universo son comunicación entre la especie humana y todas las demás. En consecuencia: «La ciencia consiste entonces en escuchar y luego traducir, emergiendo del ruido de fondo del mundo, las lenguas de las cosas». ¹⁰

Inmersos en la edad suave, Serres nos sitúa fuera de la edad dura, cuya base era la materia y sus transformaciones dependían del uso del cuerpo. La edad suave ha cambiado radicalmente las formas de vida.

⁹ *Ibid.*, p. 159.

¹⁰ *Ibid.*, p. 180.

Ahora se vive en lo virtual, en el acceso inmediato a la información, en la comunicación instantánea con quien sea y donde sea, en la posibilidad de la fusión creativa que nos heredó la era sólida. Un horizonte proyecta sus expectativas hacia las «pantopías»: lugares donde pueda converger la unificación de las culturas, a diferencia de las utopías de la edad dura. Ahora bien, una de las consecuencias de las libertades que emergen en la edad suave es la «economía del ocio», que se produce por una disminución del tiempo del trabajo y un aumento del tiempo libre, y que se basa en la explotación del mundo en aras de la acumulación del capital. Así pues, el tiempo libre, propone Serres, debería estar entregado al pensamiento. En cuanto a la paz y la guerra, la apuesta por lo suave es la posibilidad de fusión de contrarios y de diseminación de poderes, pues en la edad dura la centralización y la imposición eran lo que propiciaba la guerra. Los individuos autónomos no requieren de una nación, operan solos y continúan su propia organización en un espacio virtual donde la cercanía física es la más lejana y la lejanía es más cercana. Éste es el nuevo campo del pensamiento. El caso de la «Red» es reflexionado a partir de la relación que se genera con los individuos, quienes, convertidos en códigos, pueden adoptar cualquier forma y violar las leyes. Sin embargo, Serres añade que, ahora más que nunca «el individuo se convierte [...] en moralmente autónomo; se conduce a sí mismo, porque no puede tener más garantía que él mismo. [...] Si se pusiera en práctica, se trataría al fin de la verdadera moral, porque sin contrato social, la hipocresía y la coerción ya no podrían intervenir».¹¹

Con dos párrafos a modo de dedicatoria, Serres celebra el pensamiento de la era suave dejando un cabo suelto por venir que dice:

¹¹ *Ibid.*, p. 212.

«Para completar el ensayo, siguiendo la era que se termina y la que comienza, prometo proponer una filosofía de la historia».¹² Inscrito en el Gran Relato, *Figuras del pensamiento* traza una línea de fuga en la que las escrituras de todas las especies y cuerpos celestes estallan y dan nacimiento a una nueva cosmovisión de nosotros, los vivos. Navegantes, ingresamos al territorio de lo suave, en el cual, con la imaginación, crearemos narrativas y formas de vida de donde brotarán figuras por venir.

¹² *Ibid.*, p. 221.

