

CULTURA Y SOCIEDAD

CARTOGRAFÍAS DE LA NACIÓN SUDAFRICANA: COLONIALISMO, *APARTHEID* Y PRÁCTICAS VISUALES EN INSURGENCIA

YISSEL ARCE PADRÓN

Universidad Autónoma Metropolitana

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

NADINE GORDIMER

El arte sudafricano, como la propia historia del país, es extremadamente complejo. La amalgama de encuentros y desencuentros entre diferentes grupos poblacionales y las sucesivas prácticas de poder ejercidas por los colonizadores europeos han marcado la geografía social, cultural y política de este territorio y, por lo tanto, afectado las dinámicas del campo artístico. Para Abebe Zegeye y Robert Kriger, la dualidad de la cultura en Sudáfrica (una de blancos y otra de negros) era el resultado de una de las premisas del *apartheid*: aquella que presuponía que los grupos raciales eran tan inherentemente diferentes, que cualquier acto de proximidad los llevaría inevitablemente al conflicto; así, esos grupos tenían que practicar sus tradiciones culturales y ejercer sus derechos políticos en aislamiento. Esto fue acentuando una escisión, donde

[...] las formas artísticas como el ballet, la ópera, la música clásica y el teatro eran manifestaciones desarrolladas para entretener a la minoría blanca, mientras que, por otro lado, las tradiciones culturales y las prácticas estéticas de la mayoría negra fueron catalogadas como artes

menores y viabilizadas como atracciones turísticas o como expresiones de los guetos.¹

A esa situación, la creadora Sue Williamson añadiría “la inexistencia de facilidades de educación artística para la población negra, en concordancia con los preceptos de la repudiada Acta de Educación Bantu de 1953, en la cual no figuraba ciertamente el arte como parte del currículo de los africanos.”²

Definir en esas coordenadas lo que va a ser entendido como arte sudafricano es una labor gigantesca que excede los propósitos de mi acercamiento. Muchas de las voces de los artistas negros del país reclaman para sí la exclusividad de ser catalogados como los verdaderos protagonistas del arte sudafricano.³ Esto, por supuesto, como respuesta a una cultura blanca que ha mantenido sojuzgadas otras expresiones artísticas del contexto. Sin embargo, algunos creadores enmarcados dentro de esa comunidad blanca (en este caso británica, y léase acá con un énfasis de sentido) —como en los ejemplos de Penny Siopis y Sue Williamson que aquí revisaremos— trascienden las barreras de sus espacios para cerrar filas con una práctica artística que interroga críticamente a la sociedad dominante y que no participa de las sofocantes energías de marginación que postularon las políticas oficiales.

Al seleccionar algunas de las propuestas visuales de estas artistas para pensar el entramado de contestaciones que emergen en este periodo de fricciones raciales organizadas por desigmo estatal, pretendo cruzar las líneas de color, clase y género; no para obviarlas, sino para hilvanar ahí los tejidos de una frontera-nación fracturada, porosa, compleja e, insisto, heterogénea. Se trata de creadoras que, junto con algunos otros artistas, desarrollaron en los años más críticos de enfrentamiento al *apartheid*

¹ Abebe Zegeye y Robert Kriger (eds.), *Culture in the New South Africa after apartheid*, vol. II, Ciudad del Cabo, Kwela Books, 2001, “Introduction”, p. 1.

² Palabras de la artista Sue Williamson en la introducción al catálogo *Resistance Art in South Africa*, Londres, Catholic Institute for International Relations, 1989, p. 10.

³ Véase al respecto el análisis que hace Okwui Enwezor, “Reframing the Black Subject: Ideology and Fantasy in Contemporary South African Representation”, en Okwui Enwezor y Olu Oguibe (eds.), *Reading the Contemporary. African Art from Theory to Marketplace*, Londres, Institute of International Visual Arts, 1999, pp. 376-399.

(de 1976 a 1994) una práctica que confrontaba los mecanismos de censura del gobierno y la discriminación racial, a partir de concebir sus obras como espacios de compromiso político que en sus dimensiones simbólicas también exigían el fin del *apartheid* y, además, se erigían en territorios donde ensayar sistemáticamente las infracciones a esas fronteras de clase, género y, por supuesto, raza. “La escena artística era así uno de los pocos lugares donde las personas de todas las razas podían interactuar a través de la línea de color”.⁴ Por lo tanto, más que entrar en una disputa de “autenticidad” sobre los “verdaderos” protagonistas del arte sudafricano, o dirimir su legitimidad de acuerdo con clasificaciones raciales, lo que parece interesante de esta inclusión es que permite analizar cómo en el campo artístico se van a reproducir y discutir —de maneras imprevistas— los conflictos y las contiendas que estructuran el espacio social sudafricano.

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

[...] divorciadas absolutamente de la realidad, los paisajes, las experimentaciones en abstracto, las figuras de estudio y las viñetas de la vida urbana, era todo lo que se colgaba en las paredes. El trabajo más admirado era el que aparecía en las revistas de arte internacional [...] Los pocos artistas negros conocidos, también entraban en esto, aunque por muy diferentes razones. Al depender de las ventas a través de las galerías de arte a un mercado blanco, los artistas negros tendían a producir trabajos cuidadosamente no confrontacionales: escenas jocosas sobre la vida urbana o vistas tradicionales rurales. Igualmente eran populares los temas religiosos o míticos. En general, reunir el coraje para retar al

⁴ John Pepper, *Art and the end of apartheid*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009, p. XIX.

Estado y saltar la censura a través de su trabajo les tomaría también algo de tiempo a los artistas negros sudafricanos.⁵

En 1961, cuando el país se convierte en la República de Sudafrica y abandona la Comunidad Británica de Naciones debido a las críticas recibidas por su política del *apartheid*, el panorama artístico todavía era bastante desalentador.⁶ Esta situación cambiaría radicalmente cuando, en junio de 1976, miles de estudiantes negros en Soweto organizaron una protesta en contra de la opresión y la discriminación a la que estaban sometidos; lo que empezó siendo una protesta pacífica, acabaría en una gran masacre. Los levantamientos de Soweto conmocionaron la conciencia artística de los sudafricanos de todos los colores y procedencias: “de manera creciente, las fuerzas *antiapartheid* fueron dándose cuenta de que la resistencia cultural era una herramienta de inmenso poder. Las nuevas generaciones de artistas negros y blancos fueron los encargados de eso”.⁷ Con esa perspectiva, Abebe Zegeye y Robert Kriger perfilan elementos valiosos del desarrollo de estas prácticas y discursos culturales contrahegemónicos, que no pasaron desapercibidos para las autoridades estatales. Muchos trabajos artísticos y sus autores fueron censurados, prohibidos e incluso, en algunos casos, inhabilitados sus pasaportes para asistir a actividades internacionales; sin embargo, ellos cambiaron de estrategia:

[...] en lugar de esperar en teatros o plazas principales, los artistas convocaron a sus audiencias a funerales políticos, manifestaciones de protesta masivas en contra del *apartheid* o encuentros de concientización de la lucha en las iglesias de los *townships*. Asimismo, se involucraron como miembros activos de colectivos, organizaciones y asociaciones no gubernamentales que buscaban boicotear culturalmente al Estado.⁸

⁵ Williamson, *Resistance Art in South Africa*, op. cit., p. 8.

⁶ Entonces, a pesar del recrudecimiento de la opresión estatal, existían proyectos culturales que impulsaban y promovían la actividad artística; por ejemplo, la revista *Drum Magazine*, fundada en 1950 y dedicada a plasmar en textos e imágenes la vida urbana en los *townships* y otras áreas rurales de negros y *coloureds*. También la revista literaria africana *The Classic*, fundada por el periodista sudafricano Nat Nakasa (1937-1965), el primer columnista negro del periódico de Johannesburgo *The Rand Daily Mail*. Véase en este sentido Peffer, *Art and the end of apartheid*, op. cit., p. xvii.

⁷ Williamson, *Resistance Art in South Africa*, op. cit., p. 9.

⁸ Zegeye y Kriger (eds.), *Culture in the New South Africa...*, op. cit., pp. 2-3.

El periodo entre los levantamientos de Soweto y las elecciones de 1994 puede considerarse de intensa autoexaminación para los creadores, tanto para los artistas blancos condicionados por su entrenamiento profesional y las presiones para pensar en términos de autorrealización, como para los artistas negros y otros no blancos, debido a que se movían en una sociedad oficialmente cerrada a sus representaciones. Algunos críticos plantean que es justo aquí cuando empieza a tomar forma el llamado arte de resistencia sudafricano.⁹

Mientras se experimentaba un espectro de posibles alianzas en el campo de la creación, tanto la práctica artística como la crítica de arte durante las décadas de 1970 y 1980 respondieron al llamado del Congreso Nacional Africano —prescrito desde 1961—, que los convocaba a actuar como trabajadores culturales comprometidos en actividades de resistencia al régimen opresivo.¹⁰ Las luchas en contra de las injusticias del *apartheid* y la búsqueda viable de una sociedad “no racial” se convirtieron en los temas recurrentes de la mayoría de las expresiones artísticas. Las presiones nacionales e internacionales para desestabilizar al régimen provocaron la proclamación, por el gobierno del afrikáner P. W. Botha, de la Ley de Seguridad Interna o estado de emergencia, en 1985. Era la cobertura legal para arrebatar, todavía más, el uso de la violencia, que ejercían las fuerzas de seguridad del *apartheid* ante cualquier situación considerada un desorden social. Así, a pesar de la constante vigilancia del gobierno y el riesgo de ser arrestados y llevados a prisión, los artistas encontraron maneras de expresarse y alzar su voz política al incorporar su activismo en el contenido explícito de sus trabajos y en su accionar cotidiano dentro del campo creativo. En ese sentido, el estado de emergencia, como expresa Castillejo:

[...] no sólo está conectado con una situación de excepción legal en aquellos tiempos de inestabilidad o catástrofe, “al borde de la revolución”. Emergencia también hace referencia a “emerger”, levantarse, elevarse

⁹ Véase Sydney Littlefield Kasfir, *Contemporary African Art*, Londres, Thames and Hudson, 1999, “The African Artist: Shifting Identities in the Postcolonial World”, pp. 124-155.

¹⁰ *Ibid.*, p. 155.

“hasta hacerse visible” y “nacer”, crearse, aparecer, llegar a ser. Si los años del desmoronamiento del aparato del *apartheid* fueron años de una profunda crisis política y social, entonces lo fueron en el doble sentido del término crisis, en cuanto la amenaza de la desaparición —del Ancien Régime— coexistió con la emergente posibilidad de un país “diferente”. En otras palabras, los años de emergencia fueron, efectivamente, un momento decisivo en la historia política de Sudáfrica.¹¹

En ese contexto, la zona artística que pretendo analizar —algunas de las obras que hacia fines de la década de 1980 realizaron las creadoras sudafricanas Penny Siopis y Sue Williamson— aprovechó los intersticios que los tentáculos del poder posibilitaron y se convirtió en un espacio de crítica donde se canalizaron, desde diferentes perspectivas, los focos de conflictos en torno del tema político-social. Estas artistas han sabido, a través de su obra plástica, violentar y subvertir su adscripción a una clase y a una raza privilegiada dentro del duro contexto sudafricano y, conforme el interés de la década de 1980, se propusieron hacer que el arte del país fuera menos fácilmente categorizado como “blanco” o como “negro”.¹²

Con múltiples perspectivas, Siopis y Williamson exploran las dimensiones de las relaciones y dinámicas de género y nos conducen a las regiones más íntimas de los personajes y las situaciones que observan, para mostrar cómo un sistema social puede penetrar y condicionar los más mínimos detalles de la vida de los seres humanos, y cómo el sistema colonial del *apartheid* traza y estructura las relaciones entre cada uno de ellos. Así, en el análisis en torno de las propuestas visuales de Penny Siopis y Sue Williamson apelo, de manera general, a la noción de género, como una categoría que establece correlatos importantes con algunos de los presupuestos de Anne McClintock el respecto:

[...] el género es aquí no simplemente una cuestión de sexualidad, sino también de trabajo mal remunerado y saqueo imperial; la raza no es una cuestión de color de la piel, sino también del poder del trabajo atravesado por las tramas del género [...] No quiero decir con esto que esos

¹¹ Alejandro Castillejo, *Los archivos del dolor. Ensayos sobre la violencia y el acuerdo en la Sudáfrica contemporánea*, Bogotá, Ediciones Uniandes, 2009, pp. 79-80.

¹² Véase Peffer, *Art and the end of apartheid*, op. cit., p. 131.

dominios son reducibles o idénticos unos con otros; más bien, existen en relaciones íntimas, recíprocas y contradictorias.¹³

Justamente, en esas imbricaciones entre raza, clase y género, amalgamadas por las especificidades de la política cultural del campo artístico —sumergido en la lucha contra el *apartheid*—, se sitúan estas creadoras para producir narrativas críticas sobre una nación profundamente escindida, o como lo conceptualizaría John L. Comaroff, un Estado sin una nación.¹⁴

Así, Penny Siopis,¹⁵ en la obra *Patience on A Monument: A History Painting*, de 1988, construye una mirada crítica sobre la historia oficial de Sudáfrica, tal y como ha sido perpetuada en los libros de texto por el patriarcado dominante blanco. Al respecto, comenta Siopis:

La visión de la historia de Sudáfrica que aparecía en los libros oficiales para las escuelas, tanto de blancos como de negros, era la de una Sudáfrica que, hacia 1652, esperaba ser descubierta y civilizada. Los autóctonos san eran personas totalmente irrelevantes y merecían ser exterminados. Las tribus bantúes habían sido empujadas hacia otras partes del continente; por lo tanto, no podían hacer reclamos reales sobre la tierra. Los negros eran descritos como vagos, testarudos, traicioneros, y categorizados por la Biblia como leñadores y aguadores. Los bóers, por otro lado, eran el pueblo elegido por Dios, trabajadores, con visión de futuro y valientes; los británicos eran bien intencionados, pero estaban demasiado atados a los hilos de Inglaterra, y las mujeres apenas eran mencionadas.¹⁶

“Nosotros crecimos con esas imágenes estereotipadas del colonizado y el colonizador; nuestras ilustraciones de los libros de texto de historia fueron graficadas por estos colonizadores”,¹⁷

¹³ Anne McClintock, *Imperial Leather. Race, gender and sexuality in the colonial contest*, Nueva York, Routledge, 1995, “Introduction: postcolonialism and the angel of progress”, p. 5.

¹⁴ John L. Comaroff, “Reflections on the colonial state, in South Africa and elsewhere: factions, fragments, facts and fictions”, en Abebe Zegeye (ed.), *Social Identities in the new South Africa. After Apartheid*, vol. 1, Ciudad del Cabo, Kwela Books and SA History Online, 2001, pp. 37-80.

¹⁵ Penny Siopis nació en 1953 en Vryburg, una región al norte de El Cabo. Vive y trabaja como artista y profesora de bellas artes en la Universidad de Witwatersrand, en Johannesburgo.

¹⁶ Palabras de Penny Siopis en el catálogo *Resistance Art in South Africa*, op. cit., p. 20.

¹⁷ *Ibid.*, p. 21.

añade Penny Siopis. Por supuesto, y esto no es privativo de Sudáfrica, el colonialismo trató de establecer una distinción entre la población que llegaba a asentarse y la población autóctona; entonces, el fondo de la pintura de Siopis es un gran paisaje panorámico donde se superponen distintas dimensiones de tiempo y espacio. El paisaje está compuesto por fragmentos de libros de texto de historia y otras ilustraciones que recogen las figuras de aventureros, misioneros, bóers, guerreros negros, esclavos, británicos, comerciantes y muchos otros; un recuento del pasado de Sudáfrica desde un específico y prejuiciado punto de vista que nos sitúa en un esquema de representación colonial. Penny Siopis disloca esa estructura al hacer emerger de ese fondo barroco la monumental figura de una mujer negra, con sus senos descubiertos, sentada sobre una pila de basura —“escombros” dejados atrás gracias al arribo de la “civilización”— y ocupada en la muy ordinaria actividad doméstica de pelar una naranja. Esta mujer yace con los ojos vendados, una alegoría de la justicia que metafóricamente está condenada a ser paciente. Fondo y figura se entrelazan, se funden en un juego de yuxtaposiciones pictóricas que emborronan, al unísono, la supuesta nitidez de aquel trazado visual de fronteras imperiales y su concepción de un tiempo-espacio homogéneo y vacío. El *horror vacui*, usado por Siopis como estrategia, incluso semántica, satura los más mínimos resquicios de una superficie que deviene elocuente, justamente en el rechazo de una textura visual narrativizada, aquello que el crítico de arte africano Olu Oguibe definiría como la sustancia de la imagen.¹⁸

Mediante esa artificiosa escena cargada de ironía, donde el propio título es ya un paratexto que introduce en la decodificación del tropo de la “burla”, Siopis se propone reescribir la historia conocida, desestructura la autoridad con la que el colonizador narra la historia y pone en crisis la memoria oficial de la “nación” sudafricana para restaurar, en el propio ejercicio de poder, en el tejido de los materiales visuales que impuso, las identidades sistemáticamente diluidas, fragmentadas y mar-

¹⁸ Véase Olu Oguibe, “The photographic experience: toward an understanding of photography in Africa”, en Gerald Matt, Olu Oguibe, Thomas Miessgang y Wien Kunsthalle, *Flash Afrique*, Gotinga, Steidl Verlag, 2001, pp. 54-67.

ginadas. Me parece que su gesto no es tan sencillo; a la negación de la historia como sistema le sigue la posibilidad de develar otros espacios textuales e ideológicos no institucionalizados por el relato de la historia. Esta propuesta discursiva de Siopis abandona los caminos heroicos que la atan a la nación afrikáner como único eje posible para contar la historia; cuestiona sus protocolos y procedimientos cargados con la impronta positivista. Justamente, creo que Siopis busca develar a través del elocuente soporte que le ofrece el cuerpo femenino las huellas de la colonización. Necesita pensar el cuerpo como un territorio susceptible de ser representado en un mapa que revela y al mismo tiempo oculta múltiples historias, con profundas cicatrices grabadas en cada zona.

Este interés va a quedar plasmado en la obra posterior de Siopis, *Cape Of Good Hope: A History Painting*, de 1989. Ahí el cuerpo de la mujer negra sudafricana se “viste” con las ilustraciones de esos libros de historia que borraron su pasado, que la reinventaron como un ‘otro’, le asignaron un lugar en los márgenes de la nación y continúan aplastando su presente. Nuevamente el título se ofrece como paratexto para un juego de sentidos cuyos vectores atraviesan el cuerpo mismo de la mujer negra sudafricana; es un cuerpo-territorio, “libre” para ser explorado, conquistado, aniquilado, violado; es un cuerpo-testimonio que hay que poseer, “en complicidad con la reproducción de un milenarismo ordenamiento de género en el cual el cuerpo femenino se transforma en cuerpo para los otros, para ser deseado, exhibido, producido, gozado, violentado y, por último, reproducido”.¹⁹

No parece entonces casual que Siopis haya escrito en la piel de este cuerpo femenino racializado los relatos históricos de la colonización, porque lo que “olvida” plasmar esa historia oficial es la manera en que el cuerpo de la mujer negra, en un claro ejercicio de poder, quedó instaurado como objeto de placer y espectáculo, un accesorio más de la fantasía ideológica que sobre el “otro” construyó el colonizador. Y eso no lo reco-

¹⁹ Carla Donoso, “El cuerpo femenino como representación simbólica: reproducción y violencia”, en Francisco Vidal y Carla Donoso (comps.), *Cuerpo y sexualidad*, Santiago de Chile, Universidad Arcis, 2002, p. 56.

gen los libros de historia. Y es que “el cuerpo es un locus de significados culturales que van más allá de las experiencias subjetivas para operar en un nivel simbólico, siendo útiles para el mantenimiento y la reproducción de un orden social específico”.²⁰ Es, entonces, en esos intersticios metafóricos que Siopis quiere ver los entrecruzamientos entre el ejercicio de poder colonial y el rol histórico de la agencia. Le interesa indagar en cuáles y cómo ha establecido el poder imperial sus herramientas de dominación, pero no a través de los lugares desde los cuales siempre se ha pensado el poder, sino situándolo en determinadas prácticas sociales y culturales que han sido poco exploradas.

En *Dora and The Other Woman*, de 1988, la última obra que analizaré aquí de Siopis, las historias de dos mujeres muy diferentes aparecen entremezcladas en el cuerpo de Dora, quien era una joven de la burguesía vienesa, en el cambio del siglo XIX al XX, enviada por su padre a Sigmund Freud para tratamiento por “*hysterical unsociability*”, al habersele descubierto una nota suicida. En realidad, sus problemas psicológicos estaban directamente relacionados con su medio social: tenía poco espacio para su actividad independiente y Freud creyó que estaba siendo usada como un peón de ajedrez entre su padre y su esposo.²¹

Siopis estaba interesada en la manera en que ciertas feministas releyeran el caso de Dora, pues veían a Dora, en particular, y a la histeria, en general, como signos de la resistencia de la mujer a la dominación patriarcal y como protesta contra la “colonización” de su cuerpo. Para la artista, el tratamiento degradante que recibieron Dora y Saartje Baartman, la otra mujer en la pintura, connota actitudes políticas que tienen que ver con su género y, en el caso de Saartje, también con su raza. Saartje fue conocida como la “Hottentot Venus”. La protuberante y distintiva anatomía de sus órganos sexuales captó la atención del hermano de su empleador, en una granja cerca de Cape Town, quien le propuso a ella viajar a Inglaterra y al resto de Europa para ser exhibida; a cambio, los beneficios económicos serían

²⁰ *Ibid.*, p. 60.

²¹ Véase Rose Weitz, *The Politics of Women's Bodies*, Nueva York, Oxford University Press, 2003, “A History of Women's Bodies”, p. 3.

compartidos por ambos. Cuando llegó a Londres, en 1810, Saartje, inmediatamente puesta en exhibición, causó una gran sensación. Después de una larga gira por las provincias inglesas viajó a París, donde un entrenador de animales la colocó en un circo, lugar en el que murió en 1815. Sus órganos sexuales fueron disecados y se exhibieron hasta hace muy poco en el Museo del Hombre, en París.

Se hace evidente aquí lo que discutía Moira Gatens sobre la perspectiva de la visión moderna y el cuerpo, en su capítulo “Towards a Feminist Philosophy of the Body”. Para esta visión, el cuerpo del otro es entendido como parte de la naturaleza “rústica”, la cual es progresivamente integrada o sobrepasada por el desarrollo de la cultura. Cuerpo y naturaleza son concebidos fuera de la cultura y la historia, pero, Moira, siguiendo a Foucault, rechaza la idea de que el cuerpo tenga un carácter fijo; para ella

[...] el cuerpo sexuado no es un producto de la naturaleza, sino, más bien, está constituido como dicotómicamente sexuado a través de elaboradas y dominantes prácticas que actúan sobre y a través del cuerpo. Más que ver las formas y las funciones del cuerpo como determinantes en la organización de la cultura, podemos verlas como productos del modo en que la cultura las organiza, las regula y las reelabora.²²

Entonces, este modo en el cual Siopis conecta los casos de las dos mujeres (“ambas recibieron tratamiento degradante”) parece que pudiera alcanzar mayor complejidad si uno analiza, desde otra perspectiva, la disposición de los elementos en la obra. Las representaciones visuales de Saartje que realizaron los europeos en el siglo XIX están ensartadas en la tela que medio cubre el cuerpo de Dora. Esas ilustraciones, que muestran a Saartje siendo observada y analizada en todos los ángulos, a menudo con la ayuda de espejuelos o telescopios —medios ópticos con los cuales los europeos tenían “acceso” al ‘otro’ exótico—, las considero heridas que se abren en el cuerpo de Dora, huellas sangrantes de su participación en la construcción colonial; Dora —en una difícil alusión autobiográfica a las mujeres blancas británicas y

²² Moira Gatens, *Imaginary Bodies. Ethics, Power and Corporeality*, Nueva York, Routledge, 1996, “Towards a Feminist Philosophy of the Body”, p. 52.

afrikáners— voltea y tapa su rostro; quizá no sepa o no “pueda” hacer otra cosa. Ella es tomada como símbolo de lucha contra el patriarcado, pero no puede librarse de su por ciento de responsabilidad en la empresa imperial. Okwui Enwezor asevera: “ni el género puede tan rápidamente enlazar el cuerpo de las mujeres blancas con el de las negras, como compañeras iguales contra el patriarcado. La mayoría de las mujeres blancas deben primero reconocer su propia complicidad en la construcción del sujeto africano”,²³ a esto añade Anne McClintock: “Las mujeres blancas fueron tanto colonizadas como colonizadores, ambiguamente cómplices en la historia del despojo africano”.²⁴

Entonces, Siopis, sin ser consciente de ello, hace mucho más que equiparar historias. Su gesto aquí es de signo contrario a la obra *A Cape of Good Hope*, de 1989, que analicé antes; aquí le otorga la posibilidad al ‘otro’ de inscribir en el cuerpo del colonizador su propio universo de conflictos, lo “viste” con los pasajes de la historia que la población africana se ha visto obligada a representar, con las irrupciones del poder que sobre su propio cuerpo han sido constantemente ensayadas. “La posibilidad de la agencia, diría Bell Hook, se abre incluso en las peores circunstancias de dominación, al tener la habilidad de manipular la mirada de uno en la cara de las estructuras de la dominación que nos contienen”.²⁵

Es importante para cualquier análisis tomar en cuenta las concepciones tradicionales del cuerpo femenino y la manera en que funcionan en los discursos políticos. Justamente, parece que Siopis, en el espacio simbólico de la obra de arte, y a través de la deconstrucción de las dimensiones del cuerpo, devuelve a estas mujeres —y, a través de ellas, al sujeto dominado y racializado— su potencial emancipatorio. Hace visibles sus marcas más profundas, las heridas que no cicatrizan, en el contexto de un sistema represivo y de una lucha *antiapartheid* donde, desafortunadamente, las mujeres no tienen la misma visibilidad política que los hombres. De alguna manera, en las coordenadas

²³ Enwezor, “Reframing the Black Subject”, *op. cit.*, p. 396.

²⁴ Anne McClintock, “No Longer in a Future Heaven: Women and Nationalism in South Africa”, *Transition*, núm. 51, 1991, p. 110.

²⁵ Bell Hook. Citado por Enwezor, “Reframing the Black Subject”, *op. cit.*, p. 393.

de la obra de arte, tanto Penny Siopis como Sue Williamson, cuya propuesta analizaré más adelante, conceden al universo doméstico —un territorio tradicionalmente pensado como apolítico— el protagonismo del espacio público y sus dimensiones políticas, y devuelven a las mujeres una presencia que muchas veces les es negada en el espacio de la vida cotidiana; les retribuyen las implicaciones políticas y sociales que tiene su lucha, en escenificaciones artísticas que devienen texturas críticas de la “zona de contacto”, tal y como la definió Mary Louise Pratt. Para la autora, la “zona de contacto” desplaza el centro de gravedad y el punto de vista hacia el espacio y el tiempo del encuentro, al lugar y al momento en que individuos, que estuvieron separados por la geografía y la historia, coexisten en un punto, el punto en que sus respectivas trayectorias se cruzan:

El término contacto pone en primer plano las dimensiones interactivas e imprevistas de los encuentros coloniales, tan fácilmente dejadas de lado o hasta suprimidas por los relatos de conquista y dominación contados desde el punto de vista del invasor. Una perspectiva “de contacto” destaca que los individuos que están en esa situación se constituyen en y a través de su relación mutua. Además, trata de las relaciones entre colonizadores y colonizados, no en términos de presencia simultánea, de interacción, de conceptos y prácticas entrelazadas, algo que a menudo se da dentro de relaciones de poder radicalmente asimétricas.²⁶

Por lo tanto, las conexiones dominador-dominado no pueden ser entendidas únicamente en términos de oposición; también pueden alcanzar dimensiones de colaboración, de solidaridad. Podría ser una manera de proyección de las artistas dentro de la obra, que ofrecen la posibilidad de incluir en este relato simbólico del espacio colonial la opción de que el dominador no lo sea tanto, ni el dominado se esquematice en ese papel de sujeto pasivo, acatador de ejercicios verticales. ¿Dónde quedaría, si no, el espacio para los sujetos que como ellas levantan la voz para denunciar las injusticias y atrocidades del *apartheid*?

²⁶ Mary Louise Pratt, *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010, “Introducción: la crítica en la zona de contacto”, p. 34.

Sue Williamson²⁷ se propone rescatar la agencia de las mujeres sudafricanas involucradas en el movimiento de la lucha *antiapartheid* al honrarlas en un trabajo que comenzó en 1982 y culminó en 1987; una serie de *collages* fotográficos, bajo el título *A Few South Africans*, realizados con las técnicas del grabado. “Las cuestiones de agencia y de poder —nos recuerda W. J. T. Mitchell— son cruciales para el funcionamiento de las imágenes”.²⁸ Estas obras se ubican, así, dentro de una tendencia más amplia —incluso en el ámbito del arte africano de ese periodo— para develar identidades marcadas por la represión; Williamson, sin embargo, pone un énfasis mayor en los rasgos que denotan y definen las individualidades. No podríamos entender a cabalidad este gesto de la creadora si no lo relacionamos de un modo explícito con las discusiones políticas que atravesaban el campo artístico sudafricano, y por las cuales Williamson trataba de articular sus inquietudes artístico-políticas.

En el propio año de 1982, el debate sobre el arte comprometido con las causas sociales en el país volvió a tomar fuerza a partir del Festival de la Cultura y la Resistencia, celebrado en Gaborone, Botswana. El hecho de que el festival tuviera lugar fuera de Sudáfrica y estuviera convocado con el título de “El arte hacia un desarrollo social y el cambio en Sudáfrica” (*Arts Towards Social Development and Change in South Africa*), permitió la participación de un gran número de creadores, intelectuales y políticos sudafricanos que vivían exiliados en otras regiones, quienes aportaron importantes ideas relacionadas con los temas de la cultura y el poder.²⁹ Una de las estrategias que allí se discutió fue la de privilegiar la función comunicativa —de un modo más explícito— de los ejercicios artísticos en la comunidad; esto, con base en la premisa de que si los medios de comunicación masiva podían ser usados para lavar el cerebro del electorado blanco y dominar y oprimir a una gran can-

²⁷ Sue Williamson nació en 1941 en Inglaterra, pero su familia emigró a Sudáfrica en 1948. Se ha desarrollado como artista, curadora y crítica de arte en Ciudad del Cabo.

²⁸ W. J. T. Mitchell, *Teoría de la imagen. Ensayos sobre la representación verbal y visual*, Madrid, Akal-Estudios Visuales, 2009, p. 13.

²⁹ Véase “Culture and Resistance”, en Peffer, *Art and the end of apartheid*, op. cit., pp. 73-98.

tividad de población en Sudáfrica, también las manifestaciones artísticas podrían ser estratégicas en la lucha contra esa dominación; por supuesto, en formas diferentes. Sue Williamson amplía cuando plantea:

[...] en algún sentido, esa nueva dirección no era más que el desarrollo de un viejo principio que gobernaba al arte africano tradicional, que era aquel que argüía que el arte debía tener una función en la comunidad: una canción es compuesta para ser cantada, especialmente mientras se camina; una escultura sirve como silla, una casa es decorada para realzar la comunidad. La nueva vuelta de tuerca era que la "función" tendría que ser pensada para provocar algún cambio.³⁰

En los entramados de esas discusiones se tejían las redes de unos criterios estético-políticos que informaban, de modos muy diversos, la amalgama contenido-forma de las propuestas artísticas de aquellos creadores que promulgaban el fin del *apartheid*. De ahí el interés de Sue Williamson por trabajar con el grabado como una técnica que permitía la reproducción masiva de la obra, y su afección por particularizar y conmemorar en una tesitura muy realista las características de los sujetos con los cuales trabajaba. Cabría decir entonces que, aquí, junto con las técnicas del grabado, combina y superpone diversos elementos simbólicos (colores, texturas, paisajes, figuras humanas, etcétera) que reconstruyen la peculiaridad de las mujeres retratadas. La mayoría de ellas (no su totalidad) son negras vinculadas a la lucha contra la discriminación racial o sexual en el contexto del *apartheid*. Annie Silinga participó en la Campaña de Desafío de los años cincuenta, donde se unió al Congreso Nacional Africano, para llegar incluso a ser la presidente de la Liga de Mujeres del Congreso Nacional Africano de Ciudad del Cabo; fue elegida miembro del Comité Ejecutivo de la Federación de las Mujeres Sudafricanas cuando ésta fue fundada; en 1956, además, fue conocida por su rechazo a portar el pase. Manphela Ramphela, escritora, doctora y activista por la conciencia negra, fue nombrada, en 1983, la Mujer Sudafricana del año por su trabajo en la salud pública. También Miriam Makeba, quien se convirtió en una reconocida cantante internacional y apor-

³⁰ Véase Williamson, *Resistance Art in South Africa*, op. cit., p. 9.

tó evidencias en contra del *apartheid* en las Naciones Unidas; Virginia Mngoma, una importante activista, miembro del Congreso Nacional Africano y organizadora de uno de los boicots más exitosos a los autobuses en el *township* de Alexandra, Johannesburgo, en 1957; asimismo, el caso núm. 6831/21, como la tituló Williamson en alusión a su número de expediente: eran la esposa y los hijos de un trabajador migrante, ilegales en una zona prohibida para los negros y constantemente asediada por la policía. Williamson incluyó, además, casos como el de Jenny Curtis Schoon, una joven blanca activista política y exiliada que en 1984 murió junto con su pequeña hija a causa de una bomba que pusieron las fuerzas de seguridad del gobierno afrikáner.

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

Si bien Penny Siopis insistía en la crítica a los modos en que el sistema colonial percibió el cuerpo de la mujer africana para, sobre esa base, trazar conexiones entre cuerpo-género-clase-raza, en Williamson los presupuestos interrogadores que sostienen su poética se edifican a partir de la manera esquemática en que es pensada la mujer dentro de la lucha *antiapartheid*. Con eso como punto de partida, la artista recupera elementos de la visualidad doméstica (fundamentalmente los marcos hechos a mano para colgar fotografías familiares) de las casas de africanos que habían sido desalojados a la fuerza de zonas habitacionales declaradas como “blancas”, para construir los soportes y las superficies de esta serie de foto-grabados que emergen como parte de sus propuestas plásticas anteriores. Sue Williamson se involucró en las actividades políticas que organizó la comunidad del Distrito Seis, después de que el gobierno afrikáner arrasara violentamente con todos los indicios físicos y simbólicos de lo que había sido su lugar de asentamiento, en 1981.

Williamson permeó sus obras con los restos de objetos, testimonios, recuerdos, grabaciones de sujetos de aquella comunidad que sólo podía existir como imposibilidad. Así, la memoria de estos hechos densificó también la materialidad, la “sustancia de la imagen” —en términos de Olu Oguibe— de la serie *A Few South Africans*. Por esa razón, no son simples retratos ni meras ilustraciones; no es una conmemoración sencilla: aquí el documento adquiere un sentido diferente, con otras reglas, “ocultas”, de lectura e interpretación. Estas obras filtran las identidades que el poder trata de anular, pero no sólo del *apartheid*, sino también del poder que denota el nacionalismo masculino *anti-apartheid*, al ubicar a las mujeres en los límites, en las fronteras de las narraciones de la nación que pugnaba por solidificarse en las fisuras del nacionalismo afrikáner. Al profundizar, Anne McClintock plantea:

En Sudáfrica, para las mujeres africanas la ciudadanía no sólo dependía de una maraña laberíntica de clasificaciones raciales, sino además de poderosas construcciones de diferencia de géneros [...] Y para el nacionalismo africano, como en su contraparte afrikáner, la agencia política de las mujeres tenía que ir presidida por la ideología de la madre. Winnie Mandela era la madre de la nación; Miriam Makeba era reverenciada como Mamá África.³¹

Williamson presenta a estas mujeres no exactamente como víctimas; no perpetúa su poder usando una iconografía que simbolice el espacio doméstico; no las encierra tampoco en los esquemas que la lucha masculina les tiene destinados: el espacio de lo doméstico, de la reproducción, las queridas madres de la nación. Y es que, dice Rose Weitz: “A lo largo de la historia, las ideas acerca del cuerpo de las mujeres han jugado un rol dramático, ya sea en cambiar o reforzar las relaciones de poder entre hombres y mujeres; por lo tanto, estas ideas son herramientas políticas en una lucha política en proceso”.³² Williamson participa del carácter documental de gran parte del arte sudafricano de este periodo, que pretendía funcionar como una especie de terapia de choque contra la enajenación social. Pero la artista

³¹ McClintock, “No Longer in a Future Heaven”, *op. cit.*, p. 116.

³² Weitz, “A History of Women’s Bodies”, *op. cit.*, p. 3.

pretende no tanto “testificar” en contra del orden social como “actuar” dentro del sistema, proveyéndolo de otras identidades, poniéndolo frente a su propia imagen. “Si el nacionalismo no está profundamente informado y transformado por un análisis de género, la nación-Estado permanecerá como un depósito de las esperanzas masculinas, de las aspiraciones masculinas y de los privilegios masculinos”.³³

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

Al reflexionar sobre el porvenir político de las formas en el arte contemporáneo, Nicolas Bourriaud incita a pensar acerca de la expansión simbólica que acontece en cuanto a las formas susceptibles de encarnar en proyectos políticos y a las nuevas posibilidades para su materialización. Para el autor, al arte de nuestra época no le falta un proyecto político, sino que ha cambiado los modos de expresión: “la forma produce o modela el sentido, lo orienta, lo repercute en la vida cotidiana [...] Es en el congelamiento de las mecánicas, en la detención de las imágenes, donde nuestra época encuentra su eficacia política”.³⁴ Entonces, para los artistas sudafricanos siempre queda la

³³ McClintock, “No Longer in a Future Heaven”, *op. cit.*, p. 122.

³⁴ Nicolas Bourriaud, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006, p. 104.

opción —como gesto político— de potenciar y reinscribir imaginarios que se sitúan en los intersticios de los discursos y proyectos normativizadores, y de crear poderosas representaciones que queden incorporadas a las narraciones performativas de la nación. ❖

Bibliografía

- BOURRIAUD, Nicolas, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006.
- CASTILLEJO, Alejandro, *Los archivos del dolor. Ensayos sobre la violencia y el recuerdo en la Sudáfrica contemporánea*, Bogotá, Ediciones Uniandes, 2009.
- COMAROFF, John L., “Reflections on the colonial state, in South Africa and elsewhere: factions, fragments, facts and fictions”, en Abebe Zegeye (ed.), *Social Identities in the new South Africa. After Apartheid*, vol. 1, Ciudad del Cabo, Kwela Books and SA History Online, 2001, pp. 37-80.
- DONOSO, Carla, “El cuerpo femenino como representación simbólica: reproducción y violencia”, en Francisco Vidal y Carla Donoso (comps.), *Cuerpo y sexualidad*, Santiago de Chile, Universidad Arcis, 2002, pp. 53-61.
- ENWEZOR, Okwui, “Reframing the Black Subject: Ideology and Fantasy in Contemporary South African Representation”, en Okwui Enwezor y Olu Oguibe (eds.), *Reading the Contemporary. African Art from Theory to Marketplace*, Londres, Institute of International Visual Arts, 1999, pp. 376-399.
- GATENS, Moira, *Imaginary Bodies. Ethics, Power and Corporeality*, Nueva York, Routledge, 1996.
- LITTLEFIELD KASPIR, Sydney, *Contemporary African Art*, Londres, Thames and Hudson, 1999.
- LOUISE PRATT, Mary, *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- MCCLINTOCK, Anne, “No Longer in a Future Heaven: Women and Nationalism in South Africa”, *Transition*, núm. 51, 1991, pp. 104-123.
- MCCLINTOCK, Anne, *Imperial Leather. Race, gender and sexuality in the colonial contest*, Nueva York, Routledge, 1995.
- MITCHELL, W. J. T., *Teoría de la imagen. Ensayos sobre la representación verbal y visual*, Madrid, Akal-Estudios Visuales, 2009.

- OGUIBE, Olu, "The photographic experience: toward an understanding of photography in Africa", en Gerald Matt, Olu Oguibe, Thomas Miessgang y Wien Kunsthalle, *Flash Afrique*, Gotinga, Steidl Verlag, 2001, pp. 54-67.
- PEFFER, John, *Art and the end of apartheid*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009.
- WEITZ, Rose, *The Politics of Women's Bodies*, Nueva York, Oxford University Press, 2003.
- WILLIAMSON, Sue, *Resistance Art in South Africa*, Londres, Catholic Institute for International Relations, 1989.
- ZEGEYE, Abebe y Robert Kriger (eds.), *Culture in the New South Africa after apartheid*, vol. II, Ciudad del Cabo, Kwela Books, 2001.