

Las disputas por los sentidos de la nación. Prácticas visuales y poéticas de la memoria en Sudáfrica *postapartheid*

Yissel Arce Padrón

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-XOCHIMILCO
CIUDAD DE MÉXICO, MÉXICO
yisselarce@yahoo.com.mx

Resumen

El presente artículo se sitúa en las intersecciones entre el arte, la historia y la producción de memoria para investigar desde esa coyuntura epistemológica las narraciones de la nación en el campo artístico del territorio. Los cuestionamientos e impugnaciones que se despliegan en las instalaciones de los creadores sudafricanos Jane Alexander, Berni Searle y Wim Botha discuten los imperativos y las ansiedades de una postura oficial conciliadora que ofrece un panorama metafórico como la mejor herramienta para la reconciliación nacional.

Palabras clave: Sudáfrica *postapartheid*, Nación, Construcción de sentidos, Diferencia.

Disputes over the Senses of the Nation: Visual Practices and Poetics of Memory in Post-Apartheid South Africa

Abstract

This article is placed in the intersections between art, history and memory production in order to research from that epistemological conjunction the narratives of the nation in the artistic field. The denunciations deployed in the installations by South African artists Jane Alexander, Berni Searle and Wim Botha discuss the imperatives and anxieties of an official conciliatory posture that provides a metaphorical landscape as the best tool for national reconciliation.

Keywords: South Africa post-apartheid, Nation, Construction of meaning, Difference.

Recibido: 27.3.15 / Aprobado: 19.6.15.

1. Preámbulo

El pasado 3 de octubre de 2013, cuando el mundo esperaba la noticia del fallecimiento de Nelson Mandela, un grupo de artistas sudafricanos y británicos rendía homenaje al líder de la lucha contra el *apartheid* en la galería de la Casa de Sudáfrica en pleno centro londinense. La exposición *Amamos a Mandela, Arte inspirado por Madiba*, reunía también las creaciones visuales de algunos artistas que habían resultado muy perjudicados por su pertenencia racial y/o por su adscripción política durante la época del *apartheid* y, al decir de la propia curadora de la muestra, se trataba de artistas que “sólo fueron capaces de encontrar la plenitud de su talento después de la liberación de Mandela y el nacimiento de la Sudáfrica democrática en 1994” (Natalie Knight, 2013).

Por supuesto, este sería sólo uno de los merecidísimos homenajes que se le dedicarían a Nelson Mandela. El 16 de diciembre, de ese mismo año, un día después de su entierro y la jornada en la que se celebra la Reconciliación en Sudáfrica, quedaría inaugurada frente a los *Union Buildings* de Pretoria, la sede del gobierno en la capital del país, la escultura más grande que se ha hecho en el mundo en memoria de Madiba, como era también conocido. La escultura de 9 metros, realizada por los artistas sudafricanos Andre Prinsloo y Ruhan Janse van Vuuren, presenta a Nelson Mandela con los brazos abiertos, y no con el puño levantado como había sido más recurrente en la iconografía sobre el líder; esta expresión de los brazos abiertos, formaría parte fundamental del gesto político que daba sentido al propio acto de inauguración por parte del presidente de Sudáfrica, Jacob Zuma (2013), quien una y otra vez enfatizaba que “la postura de Mandela denota que Sudáfrica ahora es un país democrático, abraza a toda la nación y nos invita a unirnos, a diferencia de otras representaciones que lo muestran con el puño en alto”.

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

Nosotros, el pueblo de Sudáfrica, hemos realizado una ruptura decisiva e irreversible con el pasado. Nos hemos comprometido, en la vida real, con la fidelidad a la justicia, a la no racialidad y a la democracia; nuestro grito es por una nación pacífica y armónica de iguales. El arcoíris tiene que ser el símbolo de nuestra nación. Estamos convirtiendo la variedad de nuestras lenguas y culturas —alguna vez usada para dividirnos— en fuente de fortaleza y riqueza. Pero sabemos que curar las heridas del pasado y liberarnos a nosotros

mismos de su peso, puede ser una larga y demandante tarea. Este Día de la Reconciliación celebra el progreso que hemos hecho; reafirma nuestro compromiso y dimensiona los retos. (Mandela, 2003: 137)

Estas directrices constituyen —a través de diversos periodos históricos— el andamiaje pedagógico que se estructura desde el Estado para conformar los sentidos de la nación, seleccionando y combinando referencias emblemáticas que brindan hasta la actualidad una unidad y una coherencia imaginarias. “Las podemos denominar así por el carácter construido de esos textos e imágenes, y porque informan tanto de algunos hechos altamente significativos como del modelo ideal de nación de quienes los elaboran” (Canclini, 1997: 63).

La necesidad de unidad y reconciliación proclamada en la imagen del arcoíris implica la conversión de la nación y el relato de la historia como destino sublime. En esas coordenadas, la articulación pública de la memoria ha venido a ocupar una posición privilegiada dentro de los esfuerzos del discurso político para enfrentar y proveer de significados al pasado traumático de la nación sudafricana. De ahí que los lugares públicos de la memoria en Sudáfrica *postapartheid* hayan proliferado notablemente, produciendo y perpetuando narrativas que se erigen como la contra memoria de las edificaciones de sentido que fueron elaboradas durante el período colonial y el *apartheid*, en una cíclica batalla de representaciones simbólicas. Pero, al mismo tiempo, estas narrativas contemporáneas, a través de cuidadosas y elocuentes dramaturgias, tienen acá la función de suturar las heridas del presente, diluyendo en el horizonte de la reconciliación los conflictos raciales, la pobreza y las desigualdades que siguen minando al país. Así, las puestas en escena del relato histórico —filtradas a través de lo que resulta políticamente correcto— abren un abismo entre estos sitios de la memoria pública y el archivo, entre las representaciones de las narrativas históricas y sus posibilidades interpretativas. Para el crítico de arte Okwui Enwezor, “mientras los museos han proliferado en la 'nueva' Sudáfrica el archivo ha caído en un mutismo, reprimido en la memoria e inmovilizado en el museo” (Enwezor, 2005: 26).¹

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

... concentrándose en las minucias de los acontecimientos políticos y las personalidades que los dirigieron. Son investigaciones valiosas que, en

el mejor de los casos, esbozan una especie de descripción psicopolítica de la transición. Sin embargo, al hacerlo corren el riesgo de personalizar excesivamente la historia y ocultar las dinámicas, estructurales y de otra naturaleza, que conforman la transición sudafricana. Algunas de ellas son visibles a simple vista, muchas otras sólo aparecen a la mirada inquisitiva, ante la cual Sudáfrica emerge como una fascinante, pero peligrosa mezcla de lo “viejo” y lo “nuevo.” (Marais, 2002: 15-16)²

En las coordenadas de esta compleja transición hacia la democracia y el restablecimiento de las igualdades y derechos para todos los ciudadanos de la nación, el campo artístico sudafricano ha tenido un importante papel reflexivo. Las artes visuales del país desempeñan un rol protagónico en el cuestionamiento crítico del crecimiento y la madurez del proceso democrático de una región en transición, cuya transformación necesariamente se deriva y está en estrecha dependencia con los hechos de un pasado demasiado reciente. Justamente, al re-ofrecer momentos del pasado para reconsiderar el presente, un grupo de artistas —desde los espacios de su producción simbólica— están indagando en nociones claves e insuficientemente debatidas por el discurso oficial como son, entre otras, las nociones de verdad, reconciliación, reparación y amnistía. Esto lo hacen a partir de trabajar en sus intervenciones visuales con tópicos difíciles y sensibles para Sudáfrica, como resultan el racismo, la violencia, los problemas de género, la pertenencia, la identidad, la seguridad/inseguridad, la corrupción política, etc. Así, el análisis de algunas de las propuestas visuales de los creadores sudafricanos Jane Alexander, Berni Searle y Wim Botha que se desarrollarán en el presente artículo, permitirán visibilizar las tensiones, contradicciones y perspectivas críticas en torno a las narraciones de la nación *postapartheid*. De manera general, se trata de artistas que interrogan y deconstruyen los símbolos y recursos que usa el Estado para legitimar su construcción de la nación, poniendo en evidencia la disrupción entre el discurso que sostiene el Estado y las prácticas sociales, así como las diferentes texturas de los relatos e imaginarios alternativos al discurso oficial sobre el tropo de la nación.

2. Contestaciones visuales: Inscripciones del pasado en las narrativas del presente

Las ambivalencias y las fantasías de los múltiples proyectos de nación en disputa que han caracterizado a toda la historia de Sudáfrica, siguen trasluciéndose como ecos y espectros del presente, como centinelas que emergen en las poderosas texturas de la imagen de una nación postcolonial, cuyas

sombras coloniales ansían “las noticias de que el experimento fue un fracaso: los nativos no están simplemente preparados para hacerse cargo de un estado que funcione bien” (Enwezor, 1999: 377), por tanto, las herramientas de análisis que habría que convocar para pensar y producir la transición de esa nación post*apartheid* tendrían que operar bajo el signo de la complejidad histórica y la particular 'naturaleza' racial de la geopolítica del territorio.

Al situar el énfasis en las perspectivas críticas de prácticas visuales que buscan (re) narrar las persistentes fragilidades de un período difícil para el país, no se pretende (tampoco los artistas que acá se analizan) demonizar los aciertos de una transición que, también es justo decirlo, ha visto el ascenso y el empoderamiento de un porcentaje de la población negra que hasta este momento no había podido aportar ni una sola de las frases del guión que edifica a la nación sudafricana o a las múltiples naciones en connivencia, diagramadas por la simbología y por el peso —ya lo sabemos— de la línea de color que escindió al territorio. Para la creadora Sue Williamson: “El arribo de la democracia fue literalmente un renacimiento para Sudáfrica. Lograr la igualdad ante la ley, finalmente otorgar el voto a cada ciudadano, fue algo que cambió radicalmente el rostro del país. Sobre las cabezas de los sudafricanos que esperábamos en las largas filas para votar en 1994, pendía un aura casi visible de alivio y anticipación” (Williamson, 2009: 27). Lo que se busca entonces es rescatar, dentro de las fronteras que también levanta el proyecto de la nación arcoíris, las miradas disidentes que desde su adscripción absoluta al proceso de cambio en Sudáfrica, erigen presentaciones visuales que discuten las continuidades del pasado y las marcadas topografías de la diferencia en los propios actos de emborronamiento u opacidad de los desencuentros y fisuras del pasado en las estrategias del discurso oficial de la nueva nación sudafricana.

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

quién yo soy, qué puedo hacer en el aquí y el ahora, y qué está pasando a mi alrededor” (Fusi, 2008).

Lo aparentemente paradójico del hecho es que artistas de diferentes estratos sociales y pertenencias raciales, confluyen en mostrar desde las especificidades de sus universos estéticos —y dentro de la red de espacios legitimados para la sacralización de la obra de arte (entiéndase museos, galerías del Estado, privadas y centros de arte)— la multiplicidad de relatos y de urgencias de la nación que se yuxtaponen en la vida cotidiana sudafricana: absolutamente dispar, contradictoria, fragmentada y racializada; una sociedad que corre el riesgo de osificarse en sus propias contradicciones. Resulta evidente entonces que la memoria, la historia, las experiencias traumáticas, las diferentes concepciones de verdad, de reconciliación, la identidad, la segregación, los conflictos raciales y la violencia constituyen ejes fundamentales de reflexión sobre los cuales se articulan nuevas formas de confrontación visual con el contexto sudafricano contemporáneo en el que están emergiendo. Desde esta dimensión, las prácticas artísticas sudafricanas también desbordan los horizontes formales a través de los cuales se construye el objeto visual para contaminarse no sólo con otros soportes, géneros, disciplinas o mediaciones, sino incluso entremezclarse con otras formas simbólicas de prácticas sociales y políticas, con la vida cotidiana, con procesos de agenciamiento identitario y empoderamiento.

La prolijidad y densidad simbólica de algunas de las propuestas críticas —fraguadas al calor de las dinámicas sociales—, que emergen del campo contemporáneo de las artes visuales en Sudáfrica son resultado, como ya hemos venido discutiendo, de las profundas vibraciones que el proceso de emancipación ha traído para el pensamiento que busca abrir los rastros de imaginación política que se encuentran en esos sitios de la memoria no contemplados por el discurso de la nación. Justamente, los creadores Jane Alexander, Berni Searle y Wim Botha, a través del uso de una gran variedad de soportes y recursos tropológicos, van a dialogar con las diferentes estrategias —visibles o no— sobre las cuales la nación post*apartheid* ha venido orquestando su camino bajo los presupuestos de reconciliación, igualdad, unidad y democracia multirracial. Estos artistas, desde las especificidades de sus hechos visuales, e indirectamente desde sus posicionamientos en las lógicas de poder del propio campo artístico sudafricano, no dudan en mostrarnos que a la línea de color, que une al pasado y al presente de Sudáfrica, le cuesta desvanecerse. Se trata de una operación —casi quirúrgica—, una incisión perpetrada con tinta indeleble en la superficie de la nación, una maniobra que elude, y a la vez repite, formas de autoridad, por tanto

deja huellas, deja rastros, no esconde en el orden del discurso dominante el trazado de sus actos de borramiento.

La dinámica del campo artístico en el país, delata la estrecha relación que sigue existiendo entre autorización, autoridad y lugares de enunciación. Las políticas de la diferencia se articulan aquí de acuerdo a las directrices coloniales que fijaban en una variable vertical la conjunción entre las oportunidades de educación, posibilidades económicas y gama de color. Entonces resulta obligatorio cuestionarse, casi de un modo retórico e irónico (por supuesto): ¿quiénes son los historiadores y críticos de arte? ¿Quiénes son los curadores y directores de museos y galerías —tanto privadas como estatales—? ¿Cómo conforman sus colecciones? ¿Quiénes son los artistas reconocidos? ¿Quiénes acaparan los más importantes espacios de exhibición? ¿A quiénes se los invitan para representar a Sudáfrica en bienales y exposiciones internacionales? ¿Quiénes siguen estudiando hoy en la Sudáfrica postcolonial Arte e Historia del Arte?³

Podríamos decir que estos artistas que acá se trabajan, blancos, *coloureds* y negros —según la “antaña” clasificación racial— y comprometidos todos con el cambio político en Sudáfrica, hablan, enuncian, visibilizan las continuidades del *apartheid* en la sociedad contemporánea porque se inscriben en un campo que en la propia lógica de su funcionamiento interno reproduce las diferencias y al reproducirlas, les otorga voz, una voz privilegiada por los imperativos represivos y jerárquicos del relato histórico. Esas paradojas y ambivalencias organizan los regímenes de la mirada del territorio visual crítico sudafricano, el cual a su vez, visibiliza las tesituras de una transición institucional que sigue perpetuando el funcionamiento de un campo artístico racializado, colonizador y colonizado. Esto nos sitúa en los horizontes de un momento de cambio que precisa ser pensado como confrontación más que como transición, “permitiendo de este modo dar cuenta del proceso de transición como una cuestión que no ha sido completada. Lo cual presupone además, la continua problematización y la investigación de áreas de la vida social y política donde no hay ninguna evidencia de cambio” (Howard y Norval, 1998:1).

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

territorio discursivo de la nación arco iris? Son en las coordenadas de estas interrogantes y en las discusiones a que conllevan donde podemos ubicar a las prácticas visuales de estos creadores.

3. Jane Alexander y los espectros de la nación arcoiris

Algunas de las instalaciones de Jane Alexander,⁴ entre ellas, *Integration Programme: Man with TV* (1995), muestran de manera enfática una articulación conflictiva entre el pasado y el presente de la nación sudafricana a través de una crítica mordaz a los proyectos que han desplegado los ejercicios de poder en cada momento histórico. Estos proyectos han creado subjetividades alienadas que siguen permaneciendo como las 'exterioridades' de un relato apenas balbuceado, como la contra memoria irreverente —pero controlada en su condición de diferencia— de una narrativa de triunfos. De ahí que la artista, transitando de la escultura al fotomontaje —y viceversa—, ha creado poderosas propuestas que toman como puntos de análisis la violencia, las ansiedades, tensiones e irritabilidades que se producen y se expresan en las prácticas políticas y sociales cotidianas. Su centro de indagación parte entonces de las relaciones que se establecen entre los individuos, la colectividad y las estructuras jerárquicas que han potenciado, desde modos muy diversos, la presencia de la segregación, la violencia, la agresión, la victimización y el poder.

En *Integration Programme: Man with TV* (1995), la artista nos coloca directamente en los matices no explorados por el discurso oficial, en los intersticios sellados por los sitios de representación del discurso histórico tras la derrota del sistema del *apartheid*. La poderosa y sobrecogedora instalación de Alexander, que combina diferentes medios expresivos — básicamente vídeo-arte y escultura/instalación— nos muestra a un sujeto negro vestido de traje que mira atentamente un televisor; lo inquietante es lo que observa: el vídeo de un hombre blanco (sospechosamente ansioso) que se anuda la corbata en una esquina cualquiera de la ciudad. Esta escena, aparentemente intrascendente, sitúa la discusión en el conflicto racial, en los (des)encuentros que acontecen en torno a una erosionada, pero persistente línea de color. Pero además, nos emplaza en las coordenadas de un conflicto de clase al explorar esos elementos (traje, corbata) que ritualizan los signos de una masculinidad performática que también se disputa en los trazados de la diferencia. Jane Alexander logra plasmar a través del lenguaje corporal de las figuras y a partir del rol que le asigna a cada una, la tensión que subyace en la relación entre ambos sujetos, así como las dificultades

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

Estos recursos expresivos nos conducen a reflexionar sobre una paradójica realidad: el comportamiento del blanco, sus costumbres, sus normatividades y sus conocimientos se han convertido nuevamente en el paradigma a seguir para un “programa de integración”, que implica necesariamente la subordinación de una raza ante otra; la integración del negro, no a una nueva Sudáfrica, sino a un sistema de legitimidad reconfigurado por los blancos donde se les “permite” la entrada a aquellos negros y “coloured” que sepan cómo integrarse, por supuesto, con todas las consecuencias que de aquí se derivan para un país con una historia semejante. “El legado del *apartheid* es todavía demasiado evidente (...) y ahora hay mucha gente negra en el gobierno que se está comportando como los blancos del *apartheid*”,⁵ diría en su taller de Johannesburgo, David Koloane,⁶ uno de los artistas negros más reconocidos en Sudáfrica. Estos peligrosos puentes entre pasado y presente que el gesto de Jane Alexander pone al descubierto, nos permiten articular conexiones con algunas prácticas artísticas muy simbólicas del período del *apartheid*. Me remito, por ejemplo, a la propuesta de John Muafangejo⁷: *An interview of Cape Town University in 1971* (1971), donde en un elo-

cuenta grabado, con una fuerte carga política, el artista plasma —a modo de autobiografía— la situación de desamparo y de vulnerabilidad a la que estuvo sometido como negro cuando se atrevió a querer estudiar arte en la Universidad de Cape Town. Un tribunal constituido, por supuesto, por catedráticos blancos fueron los encargados de juzgar y rechazar su admisión, en un claro ejercicio de “superioridad” racial y en una actitud de vigilancia extrema que operaba bajo el precepto de no contaminar las barreras del color.

Partiendo de este entramado histórico, *Integration Programme: Man with TV* (1995), desde el propio título, un elemento paratextual que detona la multiplicidad semántica de la pieza y nos permite dialogar con el tropo de la ironía, Jane Alexander interpela al receptor, lo convierte en cómplice incómodo de un proceso social aterrador del cual es partícipe. ¿Qué hacer con los vestigios de un pasado que pesan demasiado sobre un presente que intenta abrirse paso a partir de la presuposición de un futuro radicalmente distinto? Es una pregunta mayúscula que Alexander no intenta responder; tan sólo pretende colocar su mirada en los vericuetos que no pueden moldearse al relato lineal del discurso político que desafían a la imagen ideal de la nación arcoíris, de esa Sudáfrica que se concibe a sí misma marcando las pautas del “renacimiento africano”. Siguiendo esa lógica, y para los propósitos de este artículo, interesa problematizar, desde las posibilidades que ofrece la obra de Jane Alexander, la pedagogía en la que se inscribe el Estado-nación post*apartheid*, la cual, podríamos aseverar, erige sus prácticas en un orden jerárquico contrario a los recursos retóricos que moviliza para proyectar sus trayectorias imaginadas.

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

Una artista como Berni Searle⁸ busca en sus fotografías, performances y vídeos instalaciones a través del cuerpo femenino, las inscripciones en ese cuerpo sexuado de un relato histórico, las huellas del tránsito de lo personal a lo político y viceversa; un cuerpo que ha estado sujeto a múltiples apropiaciones, que ha sido clasificado, sometido a marcas de identidad, disciplinado, diseccionado, aplastado, inspeccionado y observado; en un proceso donde la interioridad de la propia artista sigue en constante transformación a tono con las circunstancias en su alrededor. En ese sentido, Berni Searle se apropia de una metodología imperial (la perversa conjunción de ciencia, voyeurismo y fetichismo) para anunciar desde allí sus mecanismos de subversión.

Berni Searle, cuyos ancestros provienen de tres continentes y que fue clasificada como *coloured* durante el *apartheid*, ha sido de las que decidió interrogar y desnudar a su propio cuerpo convirtiéndolo en la referencia

autobiográfica, en el instrumento de la memoria y en el significante activo de casi toda su trayectoria artística. Acá podríamos decir que la creadora indaga en las múltiples complejidades y dimensiones semánticas del uso del cuerpo por el lenguaje artístico, pero además, pone en evidencia las conexiones de su desnudez con formas de lucha y con prácticas de protesta de las mujeres negras en la propia Sudáfrica.

Su serie *Colour Me* (1998-99), discute desde la materialidad visual de su cuerpo las experiencias de prácticas segregacionistas que encontraron en la operación de clasificación racial, las herramientas discursivas para naturalizar las políticas de la diferencia bajo la impronta del ejercicio colonial. La artista “juega” a confrontar esas clasificaciones esencialistas y rearticula en su poética dimensiones complejas y nociones mutables en torno a procesos de identidad y pertenencia. En las instalaciones que conforman la serie, Berni, experimenta con las texturas del término “coloured”, una marca racial —literalmente cargada de color, pero ambigua, intermedia y confusa—, que ha acompañado a su historia familiar y a sus recuerdos más íntimos, y que Berni Searle en el espacio del arte se permite deconstruir. En este caso, el gesto imperativo de colorear (marcar, clasificar, esencializar/se), es ejercido por ella misma, en una dimensión que invita a reflexionar sobre la naturaleza y la persistencia de esas ataduras. Para esto, cubre su cuerpo con especias de diferentes colores, olores y sabores; una gama que seduce y produce fantasías, pero que resultó al unísono, exotizada y domesticada —con todas las connotaciones de sentido que estos procesos tienen— por los imaginarios de conquista y usurpación de la empresa colonial. La creadora potencia así un vínculo incómodo entre esas cualidades de las especias y las sucesivas violaciones de un cuerpo social que resultó modelado por los impulsos irracionales del deseo y la paranoia de un cuerpo blanco que se posicionaba como el cuerpo privilegiado de la nación.

Traces y Looking Back, dos de las instalaciones de la serie *Colour Me*, le ofrecen a Searle la posibilidad de ocupar múltiples identidades en la operación literal y metafórica de tapiar su desnudez de modos diferentes y de reinventar su cuerpo con esas aromáticas y coloridas especias que encarnan en una dimensión simbólica la presencia de aquellos trasiegos de los procesos de comercialización por la *Dutch East India Company*, que iban del este de la India a Europa, pasando por el Cabo. Allí dejaban cargamentos de esclavos cuyos descendientes constituyen la base de esa población *coloured* en la región, a la cual pertenece Berni Searle. Entonces, las rememoraciones y los posicionamientos actuales de esos trayectos identitarios resultan conjugados en las fotografías/instalaciones de Berni. Su cuerpo travestido se convierte

en una herramienta de interrogación, una geografía crítica de esa ruta a seguir por una empresa colonial que comercializó y fijó en el tiempo y en el espacio las historias y estructuras sociales de los territorios que colonizó y de las poblaciones que (des) subjetivizó.

A través de su mismidad, Berni también excava la historia negada de las mujeres sudafricanas, y al hacerlo provoca la emergencia de las huellas de una imposición racial que inmovilizó y anudó a esas definiciones de color los más mínimos resquicios de toda discusión sobre los conflictos identitarios y de pertenencia. Berni incluso amplifica esto para “teñir” —en un gesto de desagravio— las jerarquías raciales que estructuran el propio campo artístico. Como la creadora sugiere, “esa es una sobrecogedora idea que nace de la ausencia de las mujeres negras artistas que deberían estar escribiendo (en el más amplio sentido de la palabra) sus historias, y por tanto, ‘insertándose’ como voces visibles en la práctica del arte contemporáneo en Sudáfrica” (Searle, 2001: 31). Desde esa coyuntura, el trabajo de Berni Searle visibiliza las relaciones de ausencia y presencia de los disímiles niveles de invisibilización de ese sujeto postcolonial africano en el entramado ambiguo de los relatos institucionales y de las narraciones visuales de la Sudáfrica *postapartheid*.

La combinación que ella hace entre cuerpo y especias configura tres directrices para el análisis: las especias que marcan su cuerpo, las especias que trazan el contorno del espacio que una vez ocupó su cuerpo y las especias que le otorgan fragancia al entorno de exhibición de la propuesta. Este *continuum* que va de la visibilidad a la invisibilidad está siendo metaforizado por la aparición y el desplazamiento del propio cuerpo; de unos ojos que acusan, una mirada interrogadora que posa la vista en el receptor y se “atreve” a devolver la mirada, un cuerpo sofocado por la inhalación de esa carga simbólica. Como explica Rory Bester, “un cuerpo que va del maquillado y el camuflaje a la asfixia y al enterramiento, transmite una sensación poderosa en la cual la invisibilidad está marcada por el trauma” (Bester, 2003).

De ahí que Berni incursione con esta serie en la fotografía digital, un medio que le permite trabajar con lo iterativo, incluso en su dimensión más conceptual; con la repetición “infinita” de tomas e impresiones que aluden —en una imbricación productiva entre forma y contenido— a la identidad como un proceso siempre en desplazamiento. Esa condición de la identidad, fue la que resultó clausurada en los modos imperativos de imaginar los vínculos simbólicos de pertenencia con la nación bajo el designio del poder colonial. ¿Cómo interroga Berni Searle entonces desde esa coyuntura y desde las especificidades del lenguaje artístico a las condiciones de clausura de los ejercicios políticos que resemantizan la nación en

Sudáfrica *postapartheid*? La fotografía construida encuentra en los marcos de la propuesta de esta creadora su condición de recurso expresivo que le permite entrecruzar y empalmar tiempos y espacios en una superficie bidimensional que la artista performativiza, en un acto ritual que forma parte del contenido de la obra misma. La acción de performativizar designa aquí la metodología con la que Berni Searle irrumpe y enuncia una práctica corporal en la superficie fotográfica, densificando el entramado relacional y conceptual de la imagen. Lo que quiero acentuar con esto es que tanto la fotografía como la dimensión performativa con que la artista la concibe y disloca le permiten recurrir a sistemas de exhibición y representación que están conectados con historias coloniales, uniendo así, simbólicamente, al pasado y al presente de la nación.

5. Wim Botha. Símbolos y escenarios del poder afrikáner

Wim Botha⁹ es un joven artista afrikáner que involucra al espacio y a los iconos alusivos al poder del nacionalismo afrikáner en el juego de reconceptualizaciones que modelan sus propuestas visuales. Pero el espacio desde el que se enuncia Wim Botha es el privado, el íntimo; ese territorio “impoluto”, aséptico, armonioso, límpido que pretendía —y que sigue pretendiendo— levantar las fronteras del nacionalismo afrikáner en la casa familiar y fuera de ella, y que la museografía de la galería (en un sentido genérico) le permite reproducir; su énfasis estaría en la pregunta por los significados de los símbolos afrikáners dentro de las configuraciones de sentido de la nación *postapartheid*.

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

muy familiar para re-imaginar estos potentes símbolos de poder en contextos y materiales alternativos que nos fuerzan a cuestionar cómo los significados y el poder simbólico son asignados a tales formas” (Brodie, 2004).

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

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

de Sudáfrica postapartheid, yacen concentradas en este Cristo multilingüe de Wim Botha; la utopía que refiere encuentra su más elocuente puesta en acto en las intermediaciones de la arquitectura constructiva y social que la cobija.

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

Una de las obras de la instalación *Speculum, Commune: Onomatopoeia* (2003), usa la misma entrada terminológica que la instalación que analizamos previamente aquí, pero esta vez la comunión (comunidad) resulta configurada en los intersticios de una etimología que coloniza y, al mismo tiempo, interroga a las historias de empoderamiento detrás de esos objetos simbólicos que imitan o recrean el gesto imperial en las temporalidades entrelazadas del contexto sudafricano. En esos juegos zigzagueantes con el tiempo y los atributos del poder se sitúa también la instalación *Generic Self-Portraits (as a Statesman; as a Magnate; as a Landowner; as a Hero; as an Anti-Hero)* (2003). Aquí Botha reproduce sus propias facciones en un busto que falsifica el mármol. A través de ese enunciado el artista recorre las diferentes fisonomías del sujeto colonial, sin embargo, al unísono, pone en situación precaria la conmemoración del homenajeador, su lugar de veneración, desde las inflexiones finales del título hasta las implicaciones semánticas del material que emplea para realizar las esculturas. No obstante, resulta perturbador el mutismo de esas cabezas, o sea, la carencia de una identificación precisa y el modo en que Botha las emplaza dentro de la galería: suspendidas del techo, como una línea de producción en masa que espera la asignación de nuevas identidades; he ahí una conexión peligrosa que va del pasado al presente y que traza continuidades en el uso de los símbolos del poder en el contexto sudafricano.

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

6. Conclusiones

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

La nación, como todo acto de creación colectiva, se niega a perecer en un pedestal inamovible; sus transformaciones incesantes están sometidas a los vaivenes y devaneos de los juegos de poder, a las estrategias sociopolíticas y culturales de aquellos que cuentan con el “beneficio” de su configuración desde las instancias rectoras de la sociedad. Pero además, y a esto apunta fundamentalmente este artículo, la nación es sobre todo, las maneras plurales, contradictorias, inconclusas y contingentes a través de las cuales se interroga

cotidianamente a esos proyectos imaginados de nación que se amalgaman y yuxtaponen en las coordenadas vivenciales que conforman a los sujetos de la “nueva” Sudáfrica, atrapados en la circunstancia de generar además, “nuevos” procesos de significación.

Operar analíticamente con un concepto disruptivo de nación permitiría dimensionar, a través de consideraciones críticas, las estrategias de unificación y reconciliación que ha seguido el gobierno democrático en Sudáfrica *postapartheid*. La apelación reiterada a figuras retóricas que movilizan y proyectan la unidad de los componentes raciales y étnicos del país, así como el trazado de un horizonte temporal donde el pasado debería permanecer imposibilitado de infringir sus límites, no hace más que filtrar las ansiedades y las tensiones de una transición que en realidad pretende re-fundar la nación como una comunidad imaginada en las coordenadas de un tiempo presente moderno, homogéneo y vacío, siguiendo el desarrollo que le otorgó a esto Benedict Anderson (1993). Así, las conexiones pasado-presente, las continuidades y las contradicciones históricas que siguen habitando los procesos socio-políticos y económicos de Sudáfrica contemporánea han quedado obturadas en los estrechos marcos de discusión a través de los cuales se construye a la nación arcoíris en las prácticas institucionales y en el discurso oficial.

Las artes visuales del país amplifican las posibilidades enunciativas y los mecanismos de análisis de nociones que han resultado insuficientemente debatidas y problematizadas por el discurso oficial; lo paradójico emerge cuando tomamos conciencia de que se trata de algunas de las nociones más relevantes en las políticas de unificación del Estado-nación: verdad, reconciliación, justicia y reparación, son algunas de ellas. Aquí he sostenido la propuesta de que el campo artístico de Sudáfrica, tanto en las dinámicas de su propio funcionamiento interno, como en las lógicas de la discusión político-social desde las que erige el amplio diapasón de poéticas que lo constituyen, moviliza un repertorio simbólico complejo, ambiguo y heterogéneo que en esas mismas tesituras produce y visibiliza los modos disímiles, disyuntivos y ambivalentes de configurar las narraciones del espacio/tiempo de la nación *postapartheid*.

Notas

- 1 En este punto Okwui Enwezor también argumenta: “Hay mucho más que una conexión semántica entre el museo y el archivo. Mientras cada uno resulta denotado como anfitrión (el sistema de consignación) y como casa (el sistema

- de domiciliación) de objetos, documentos y materiales de importancia histórica, con sus funciones interpretativas las que requieren una atención sostenida en Sudáfrica” (Enwezor, 2005: 26).
- 2 Marais plantea además que con la llegada al poder del Congreso Nacional Africano tras las elecciones de 1994, “parecía haberse abierto un camino favorable y progresista. Al recorrerlo sería posible corregir la devastación provocada por el *apartheid* (...) comparto acá estas esperanzas, pero desafortunadamente, la probabilidad de que se conviertan en realidad ya no es la misma. Esta aprensión no surge del pesimismo sino de un análisis de la economía política de la transición sudafricana, una indagación que hurga en las muchas e inexorables tendencias y continuidades históricas que, lejos de haber sido eliminadas por el 'milagro' de 1994, persisten” (Marais, 2002: 15-16).
 - 3 Esta situación se mantiene, a pesar de todas las medidas de transformación que han tratado de instrumentarse en el espacio cultural del país. En este sentido, Abebe Zegeye y Robert Krieger (2001) en la introducción de su libro *Culture in the New South Africa after apartheid* señalan que “El proceso de transformación de las instituciones culturales que eran las principales depositarias de los fondos públicos durante el período del *apartheid* y que reflejaban los intereses del *apartheid* en sus estructuras, contenidos y estéticas, ha tenido lugar de acuerdo a las nuevas recomendaciones políticas, pero se ha hecho con algunas dificultades. (...) Algunas interrogantes han sido levantadas acerca de la capacidad de los oficiales del gobierno para implementar la visión y las recomendaciones de la Comunidad de las Artes, tal y como habían sido articuladas en el reporte de ACTAG (*Arts and Culture Task Group*). Mientras el Departamento de Artes, Cultura, Ciencia y Tecnología tiene el control sobre las políticas y los recursos, parece que tiene carencia de expertos, voluntad política y visión para hacer efectivas sus propias políticas. El Consejo Nacional de las Artes, está llamado para servir a las artes nacionalmente, pero hay una gran preocupación sobre su capacidad para hacer esto. Entre sus tareas está la de asegurar la distribución equitativa de los recursos a lo largo de todo el país, particularmente en aquellas áreas más desfavorecidas en el pasado. Esas zonas, siguen siendo las más desfavorecidas en la actualidad” (Zegeye y Krieger, 2001: 3-4).
 - 4 Jane Alexander nació en Johannesburgo en 1959. Vive y trabaja en Ciudad del Cabo, allí es profesora de la Michaelis School of Fine Art, University of Cape Town.
 - 5 Fragmento de la entrevista realizada por la autora de este artículo a David Koloane, el 19 de octubre de 2006 en el Bag Factory Artist's Studios en Johannesburgo.
 - 6 David Koloane es un artista visual nacido en Alexandra, Johannesburgo, en 1938. Su formación básicamente ha sido autodidacta y en talleres, así como diplomados dentro y fuera de Sudáfrica.

- 7 John Muafangejo fue un artista visual que se dedicó fundamentalmente al grabado que estudió en un centro de arte en KwaZulu-Natal. Nació en Oshikango, una pequeña población al norte de Namibia, en 1943 y murió en 1987, también en Namibia.
- 8 Berni Searle nació en 1964. Vive y trabaja en Cape Town. Se graduó de la Universidad de Cape Town en 1995 y allí mismo realizó un máster de Bellas Artes.
- 9 Wim Botha nació en Pretoria en 1974, donde estudió la carrera de Artes Visuales en la Universidad de Pretoria. Vive y trabaja en Johannesburgo.

Referencias

- Anderson, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D.F: Editorial Fondo de Cultura Económica.
- Bester, Rory (2003). Floating free. Narrative fantasies, en *Berni Searle*. Cape Town: Bell-Roberts Publishing.
- Bhabha, Homi (2002). Diseminación. El tiempo, el relato y los márgenes de la nación moderna, en *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Editorial Manantial.
- Brodie, David (2004). Wim Botha, en Perryer, Sophie (ed.) *10 years. 100 artists. Art in a Democratic South Africa*. Cape Town: Bell-Roberts Publishing.
- Enwezor, Okwui (1999). Reframing the black subject: ideology and fantasy in contemporary South African representation en, Enwezor, Okwui y Oguibe, Olu (comp.) *Reading the Contemporary. African Art from Theory to Marketplace*. London: Institute of International Visual Arts.
- Enwezor, Okwui (2005). The enigma of the rainbow nation. Contemporary South African art at the crossroads of History, en Catálogo de la exposición *Personal Affects. Power and Poetics in Contemporary South African Art*. New York: Museum for African Art.
- Fusi, Lorenzo (March, 2008). ZA Young Art from South Africa, en Revista *Artthrob*, Issue No. 127.
- García Canclini, Néstor (1997). El patrimonio cultural de México y la construcción imaginaria de lo nacional, en Florescano, Enrique. *El patrimonio nacional de México* (Tomo 1). México D.F: CONACULTA y Fondo de Cultura Económica.
- Hassan, Salah M. Oguibe, Olu(ed.s) (2001). *Authentic/Ex-centric. Conceptualism in contemporary african art*. New York: Forum for African Arts.
- Howarth, David R. y Norval, Aletta J. (1998). Introduction: changing paradigms and the politics of transition in South Africa, en Howarth, David R. y Norval, Aletta J. (eds.) *South Africa in transition. New Theoretical perspectives*. New York: ST. Martin's Press.

- Mandela, Nelson (2003). Reconciliation Day, *Nelson Mandela. From Freedom to the Future. Tributes and Speeches*. Cape Town: Jonathan Ball Publishers.
- Marais, Heins (2002). Introducción, en *Sudáfrica. Límites al cambio. La economía política de la transformación*. México D.F: Siglo Veintiuno Editores.
- Mbembe, Achille (2001). *On the postcolony*. Los Angeles: University of California Press.
- Mbembe, Achille (2008). Al borde del mundo. Fronteras, territorialidad y soberanía en África, en Mezzadra, Sandro (comp.) *Estudios Postcoloniales. Ensayos fundamentales*. Madrid: Traficante de Sueños.
- Williamson, Sue (2009). Art and life in South Africa. 1968 to 2000, en Williamson, Sue (ed.) *South African Art Now*. New York: Collins Design.
- Zegeye, Abebe y Kriger (ed.s) (2001). Introduction, en *Culture in the New South Africa after apartheid*, Vol. 2. Cape Town: Kwela Books.

