

El arte en la encrucijada de la historia sudafricana Resonancias a partir de la obra de Tracey Rose

Art in the crossroad of South African History Echoing Tracey Rose artwork

Natalia Cabanillas / Yamila Balbuena

La tradición más valiosa de los estudios culturales nos invita a observar las articulaciones e interconexiones entre las experiencias de vida, la cultura y el poder. Este artículo parte de esa premisa para analizar las continuidades del colonialismo y del racismo desde un punto de vista feminista y situado; interpretación que contesta el relato oficial sobre el pasado reciente sudafricano. A partir de la instalación *The Black Painting: Dead White Man* de Tracey Rose en el 2015, queremos reflexionar acerca del binarismo como problema político y epistémico –presente en aquel contexto– y también hacer visibles otras voces y memorias, la de jóvenes artistas negres en lucha por su interpretación y representación.

Palabras clave: Tracey Rose, Sudáfrica, racismo, colonialismo, feminismo.

The most interesting intellectual tradition of cultural studies invites us to observe the interconnection among life experiences, culture and power. In this paper we aim to analyze racism and colonialism continuities in contemporary South Africa from a feminist point of view, where official narratives about South African recent past are contested. Our starting point is the video-installation *The Black Painting: Dead White Man* de Tracey Rose, presented at Goodman Gallery, Cape Town in 2015, in order to analyze the binarism as an epistemological discourse producing history and framing art as one of the possible historical narratives; simultaneously, we aim to underline the young Black artist contribution to a radical critic of South African History and its present resonances.

Key words: Trace Rose, South Africa, racism, colonialism, feminism.

Fecha de recepción: 18 de febrero de 2021

Fecha de dictamen: 16 de marzo de 2021

Fecha de aprobación: 26 de mayo de 2021

INTRODUCCIÓN

Las autoras de este texto nos conocimos estudiando historia en Argentina y nos seguimos el paso a lo largo de los años, los lugares, las trayectorias académicas y de vida. La escritura de este texto materializa 20 años de caminar juntas, no siempre por los mismos lugares ni con las mismas preguntas, es curioso que más bien sea todo lo contrario. Desde ubicaciones muy diferentes nos fuimos encontrando en los mismos debates.

El trabajo que aquí presentamos es un análisis interseccional porque si bien compartimos disciplina nuestras formaciones son bien distintas. Cuando leí las primeras notas de Natalia sobre la obra de Tracey Rose,¹ metida como estaba (Yamila) en el debate teórico metodológico del feminismo antirracista y decolonial, y el activismo, veía la necesidad y urgencia de tejer puentes que pudieran robustecer con otro repertorio de voces, problemas y planteos los debates actuales sobre feminismo y colonialidad bastante instalados en la agenda latinoamericana. Nos parecía nutritivo para alimentar argumentos, sobre todo teniendo en cuenta la persistencia de una buena parte de la tradición académica-anquilosada en posiciones de poder-dependiente de los Nortes globales y que ignora o hace correr en espacios particularizados o segmentados saberes o historias que tienen mucha información para nuestros cuerpos y experiencias.

En este artículo consideramos que la escena artística sudafricana tiene un papel relevante en la construcción de los debates contemporáneos y como tal, la incorporamos para pensar las temporalidades de la historia reciente sudafricana y sus desafíos.

En un primer momento, presentamos parte de los debates del campo artístico-político en las últimas décadas. La idea de pluralizar los contextos nos permite discutir la noción de linealidad con la que muchas veces se los identifica. En un segundo momento, la semblanza sobre la artista se vuelve contexto en la medida en que nos remite a su situacionalidad al igual que, en el apartado siguiente, la descripción del entorno territorial de la galería.

Después, nos aproximamos a la obra en dos apartados separados jugando con la partición del título. El primero, donde consideramos la obra de arte en su dimensión narrativa, como un documento que nos permite pensar y problematizar las

¹ En 2015, durante mi trabajo de doctorado en Ciudad del Cabo, Sudáfrica (Natalia Cabanillas), tuve la oportunidad de estar presente en el lanzamiento de la exposición *Speaking Back*, donde Tracey Rose presentó el video-instalación aquí analizado, en diálogo con la curadora Natasha Becker [<https://www.artsy.net/artwork/tracey-rose-the-black-paintings-dead-white-man>]. Mi investigación no era sobre arte, sino sobre activismos de mujeres, y dentro de esos activismos, la intelectualidad negra en el mundo del arte emergía como un *locus* central de contestación y articulación de los discursos políticos e históricos.

interpretaciones sobre el pasado y sus debates y continuidades en el presente desde una perspectiva feminista. En el segundo, discutimos las resonancias del título en disputa con el canon no sólo del arte, también del relato de la historia nacional y su liberación. Por último, cerramos con un acercamiento al binarismo como problema epistemológico.

PRIMER CONTEXTO: DISCUSIONES DEL ARTE POST-APARTHEID

Las narrativas sobre el contexto se rigen a partir del pulso de la política gubernamental, fruto de un tipo particular de historiografía cuyas características más sobresalientes son hacer prevalecer hechos de carácter político inscriptos en un tiempo cronológico y lineal. El producto es un relato masculino, racista, heteropatriarcal y occidentalcentrico (Balbuena, 2020). Desde esta perspectiva, los cortes institucionales y los cambios a nivel de gobierno, cobran mayor relevancia. Proyectan, casi de manera automática, esa ruptura que puede suceder en la esfera de poder –como es el caso de la transición de un gobierno autoritario a uno democrático– a nivel de la vida cotidiana de todas las personas, cayendo en universalismos y generalidades, es decir, perdiendo historicidad.²

Cuando el pasado reciente está marcado por la violencia sistemática –como puede ser el genocidio en Argentina o el *apartheid* en Sudáfrica– las maneras individuales, colectivas, estatales, de tramitar ese trauma potencian ese pasado cercano como una encrucijada. La transición sudafricana del apartheid a la democracia resiste de forma insistente la clausura del pasado, y sus espectros emergen como formas vivas del presente.

El post-apartheid inaugura una serie de combates por los sentidos que se atribuyen a la llamada “nueva nación sudafricana”. El primer gobierno democrático del país, encabezado por Nelson Mandela (1994-1998), impulsa un trabajo de memoria (Jelin, 2002) monumental por medio de la Comisión de Verdad y Reconciliación (1995-2001). Las narrativas oficiales actualizan dos locus principales: el establecimiento de la “verdad” sobre las graves violaciones a los derechos humanos cometidas entre 1960-1994; y la consecuente “reconciliación”, asociada a una “nación arcoíris”.³ En esta disputa, los movimientos sociales, de mujeres y organizaciones de base criticaron que el carácter sistemático del apartheid, del sexismo y del racismo estaban ausentes en el debate.

Uno de los campos más prolíficos y agudos de la intelectualidad local es el de las artes en su vasta variedad de expresiones: fotografía, artes plásticas, performances,

² La historia de las mujeres ha problematizado los marcos epistémicos existentes, véase por ejemplo Kelly (1990).

³ La metáfora de Sudáfrica como nación arcoíris propone celebrar la diversidad racial, étnica y lingüística.

graffiti, literatura, teatro y/o música. Con una larga historia de politización en el país (Arce, 2014), el campo artístico mantenía espacios no racialistas. Sin embargo, durante el apartheid, las exposiciones colectivas eran, mayoritariamente, un reducto de la blanquitud. El curador Esmé Berman (2010:32) apunta que la valentía para desafiar los cánones artísticos [entre los artistas blancos], no se traducían en valentía política.

Un sinnúmero de barreras impedía a los artistas Negres⁴ vivir de su profesión (Maurice, 2008). El arte etiquetado como “africano” era mayoritariamente aquel que podría ser codificado como “tradicional”, podando otras posibilidades de expresión, creando un gueto artificioso cercano a la exposición etnográfica⁵ (Enwezor, 2004:25).

La osadía política para desafiar el régimen vendría con el recrudecimiento de la lucha anti-apartheid en las décadas de 1970 y 1980; desde la de 1970, el campo de las artes se caracterizaba por tener “una práctica que confrontaba los mecanismos de censura del gobierno y la discriminación racial” (Arce, 2014:792); los eventos políticos se transforman en palcos para la expresión artística, quebrando así los muros simbólicos de galerías y museos (Maurice, 2012). En 1979, un congreso nacional de artistas reunidos en Ciudad del Cabo decide no participar en ninguna exposición que tenga financiamiento estatal (del apartheid) hasta que el régimen fuera derrotado (Berman, 2010).

Conforme Esmé Bernam, hubo dos exposiciones artísticas particularmente significativas durante la década de 1980: *Tributaries* en 1985 curada por Ricky Barnett, de la que participaron artistas Negres desconocidos fuera de su contexto inmediato, incluyendo obras que hasta entonces serían clasificadas como folclóricas, tradicionales o artesanales. En 1988 la exposición histórica *The neglected tradition* [la tradición negada] –curada por Steven Sacks para la Galería de Arte de Johannesburgo presentó 102 artistas, siendo 95% de ellos, Negres. Ambas exposiciones mostraron que la historia del arte sudafricano precisaba ser reescrita.

En 1994, Mandela es electo presidente en las primeras elecciones democráticas del país y en ese clima de optimismo se realiza la Bienal Internacional de Arte de 1995, en Johannesburgo. Este proceso atrajo la atención pública mundial y, junto con ella, se

⁴ Utilizamos la categoría racial Negro con mayúsculas traducido del inglés *Black* [negro/negra] para referirnos al conjunto poblacional antiguamente clasificado como “africano/a”, “coloured/mestizo” e “Indio/ Asiático”, es decir, incluyendo a toda la población que no se benefició del apartheid en una única categoría. Cuando la categoría racial negra/o/e es utilizada sin mayúsculas se refiere a la población antiguamente clasificada como africana. En este sentido, ser africano, ser mestizo o ser asiático serían formas diversas de ser Negro. La E recupera la demanda feminista y de las disidencias sexuales de visibilidad sobre la distinción sexo-genérica.

⁵ Incluso, la artista Tracey Rose tiene varias obras en las que problematiza la mirada voyeurística y exotizante, en particular, véase *Span I* y *Span II*, video instalación (1997), apud Jonas (2004:29).

produjo un encapsulamiento del debate en el locus de la transición política. De acuerdo con Nelson (2004), el arte sudafricano [en el exterior] sería visualizado dentro de los marcos de la “nación arcoiris”; una mirada de fascinación que busca las narrativas de “luchas por la liberación, verdad y reconciliación”.

A pesar de esta mirada externa y anquilosada, el postapartheid habilita los deseos colectivos por la autorrepresentación, la voluntad de narrar la historia en primera persona y, junto con ésta, la arena artística se construye como un palco diverso de la política, no reductible a una única narrativa oficial o forma de interpelación.

Hoy encontramos un conjunto muy variado de artistas negres en Sudáfrica: artistas feministas como Zanele Muholi –con la producción de un archivo visual de la existencia lesbiana negra en Sudáfrica (Cabanillas, 2016)– y Gabrielle Le Roux creando retratos participativos de personas no binarias y trans; los hermanos fotógrafos Hussain e Hassan Essop contribuyen con su fotografía a la reinención de los imaginarios territoriales de las comunidades de la antigua diáspora asiática en El Cabo, problematizando las masculinidades *coloured* y *capetownian* (Jeppin, 2008). Modakiseng Mohau desafía las contradicciones de los nacionalismos panafricanistas, y sus formas de producción de figuras masculinas. Entre las artistas de destaque que interrogan las identidades raciales y de género en el post-apartheid desde narrativas simultáneamente íntimas y políticas, podemos mencionar a Bernie Searle y Tracey Rose.

SEGUNDO CONTEXTO: TRACEY ROSE, UNA ARTISTA

Tracey Rose es una reconocida artista sudafricana, con ancestralidades alemanas y khoisan (Willianson, 2017), nació en Durban en 1974, en una familia católica y clasificada por el apartheid como *coloured*. Se formó en artes y cine, en Sudáfrica e Inglaterra. Actualmente vive y trabaja en Johannesburgo. Cuenta con residencias artísticas en inúmeras instituciones y países, 31 exposiciones –colectivas o autorales en Sudáfrica, Inglaterra, Alemania, Estados Unidos, Brasil, México, Suecia, etcétera– entre las que se destacan las participaciones en Bienales de Venecia (2001) y Dakar (2008).

Rose utiliza recursos como videos, instalaciones, pinturas y esculturas, con énfasis en materiales efímeros, y en intertextualidad irónica con las obras canónicas del arte europeo y masculino. Coloca en el centro de sus performances, su propio cuerpo y elementos autobiográficos, quebrando por un lado el binario objetificante “artista/modelo”, así como sugiriendo nuevos horizontes en el debate sobre las representaciones.

El recurso a los itinerarios corporales, performando arquetipos de mujeres blancas, *coloured* o negras, interroga las supuestas certezas del apartheid y sus obsesiones de pureza racial. En la serie fotográfica *Ciao Bella*, ella misma, interpreta arquetipos

blancos como la Chicholina o Lolita, invirtiendo la zona de confort colonial, donde son los artistas/intelectuales blancos quienes representan a arquetipos negres; también tensiona las identidades *coloured* cuando ella se personifica ennegrecida, interpretando a una mujer khoi⁶ icónica como Sara Bartmaan.

En estas caracterizaciones, encontramos una sobre-exposición y protagonismo de la desnudez. Las obras de Tracey Rose no nos permiten una lectura lineal, y muy probablemente la artista se esfuerza por habitar ese entre-lugar. Parafraseando a Tracey: una artista es llamada para mostrar sus obras, no para interpretarlas (Rose, 2007; 2015).

TERCER CONTEXTO: EXPONER EN GOODMAN GALLERY, WOODSTOCK

La artista ha elegido y cuestionado las políticas de las galerías, curadores y exposiciones, al punto de pagar un precio muy alto como artista: ver sus contratos terminados. Por este motivo, nos interesa situar la galería y su historia territorializada en el barrio de Woodstock.

La obra se presenta en la Galería Goodman, localizada en el antiguo barrio industrial de Woodstock, a escasos 3 kilómetros del centro de Ciudad del Cabo.⁷ Woodstock era uno de los barrios menos segregados en el paisaje del apartheid,⁸ en el cual muchas familias *coloured* y negras consiguieron resistir los desalojos forzosos: fue el hogar de familias progresistas, activistas, intelectuales y artistas. Hoy es un área vibrante y heterogénea, donde conviven clases medias altas en sus *victorian cottages*,⁹ familias musulmanas, hindúes, jóvenes profesionales recién llegados al barrio. Bajando en dirección al mar, las casas se vuelven más pequeñas, populares, abundan los grafitis con motivos islámicos, se destacan una mezquita y una iglesia cristiana de camino a la

⁶ Las diversas comunidades *coloured* se reivindican por su ancestralidad de Malasia, tunisia o blanca, pero difícilmente se reconocen en su ancestralidad africana/khoi-san. Mayoritariamente, se autodefinen como “coloured”, “brown/bruimensen”, traducible como “mestizo/a ou moreno/a”. De ahí que Tracey, performando una mujer khoi con trazos integralmente africanos, emerge como una disrupción sobre los imaginarios de la población antiguamente clasificada como *coloured*.

⁷ Ciudad del Cabo es considerada una capital cultural en el país e incluso en el continente, y alberga alrededor de 100 galerías de arte, así como numerosos estudios de arte.

⁸ De acuerdo con el estudio de distribución racial de la población de Ciudad del Cabo, difundido por la organización Ndifuna NKwazi y realizado por Adrian Frith, Woodstock y el barrio vecino de Salt River son casi las únicas áreas habitadas por una población racialmente variada en Ciudad del Cabo, suburbios y periferias circundantes (con base en los datos del censo de 2011).

⁹ Herencia arquitectónica del colonialismo inglés.

estación de trenes, una de las más concurridas de la ciudad. Hay familias sudafricanas y de diversos países del África. Sobre la calle principal se encuentran comercios de portugueses que ya no hablan el portugués, kioscos etíopes, restaurantes de Mozambique, sastres tanzanos y congoleñas, artistas de Zimbabwe, tiendas de celulares de población pakistani, comercios chinos, hierbas medicinales vendidas por rastas locales, además por supuesto de la tienda “Pequeña Delhi” testimoniando la imbricada red del colonialismo inglés y la intensa presencia india en Sudáfrica.

La Galería Goodman es un reconocido espacio del arte contemporáneo local, fundada en 1966 como un espacio no-discriminatorio en épocas en que las galerías nacionales sólo respondían a las agendas político-culturales del apartheid (Goodman Gallery, 2015). En Ciudad del Cabo la galería funciona en el edificio llamado Fairweather View, en lo que antiguamente fuera una industria textil. Muchas de las fábricas cerradas en el área fueron sujetas al proceso de *gentrificación*. Es decir, cuando inversionistas compran una parte completa de un barrio humilde, pero con localización estratégica, lo renuevan y con ello hacen subir los precios de los alquileres, forzando a la población más pobre a mudarse (Wenz, 2013). Lo que el apartheid no pudo hacer de Woodstock a partir de la ley y la represión, los inversionistas lo están intentando mediante la *gentrificación*.

Woodstock como barrio multirracial e híper heterogéneo nos ofrece una vivencia donde categorías como “negre” o incluso “africane” son casi un significante vacío, ya que engloba un conjunto de sujetos de diversas culturas, nacionalidades y lenguas, clases sociales y religiones. Casi una burla a las obsesiones del apartheid para estabilizar categorías raciales. Un detonador del binario racial: tampoco una nación arcoiris. Y dentro de este territorio se inscribe la Galería Goodman, con su histórico de políticas no racialistas, presentando una exposición colectiva de seis artistas negras, curada también por una mujer negra.

VIDEO INSTALACIÓN, LAS PINTURAS NEGRAS

La obra que escogimos para analizar tiene por título *The Black Paintings: Dead White Man*, traducible como, *Las pinturas negras: hombre blanco muerto*. Se presenta como un video corto repetido *ad infinitum*, en el que se registra la instalación y performance visual y sonora de la artista. En el video vemos a una mujer (Tracey Rose) —que sería leída como *coloured* en Sudáfrica— con la cabeza gacha, cabellos ondulados cubriéndole el rostro, desnuda, embarazada de ocho meses, parada en lo que podría ser un espacio

público.¹⁰ Ella se mueve lentamente, avanza, retrocede, gira, nunca vemos su rostro y nunca habla, rodea su embarazo con ambas manos por debajo de su vientre, en un gesto de amorosa contención. La filmación se proyecta en la pared en tamaño natural, con líneas verticales, como si fuera transmitido por una televisión antigua. La composición de luz, colores invernales, desnudez y escenografía de chapas y cartones dan un ambiente sombrío y sórdido, desprotegido y por momentos, doloroso.

Acompañando a la cinta de video infinita, la voz en *off* repite 100 veces las palabras *black white black white* (blanco, negro, blanco, negro) en tono uniforme, como si fuera un (anti)mantra o un susurro de conciencia obsesiva. La pesadilla sonora de la nación arcoíris, frente a un discurso nacional que pretendió celebrar la diversidad y suprimir el conflicto racial-de clase, y que, sin embargo, lo mantiene presente en la desigualdad.

“Blanco/a/ negro/a” remite también a la ancestralidad de la población *coloured*, elemento fuertemente suprimido, socialmente considerado amoral.¹¹ Dentro del dictado omnipresente del binomio racial sonoro, la corporalidad femenina y *coloured* establece un punto de fuga, inestable y en tránsito. Innombrada e hipervisible.

La artista pisa un suelo que parece de tierra, agreste, parecido a los suelos de los barrios segregados negros, donde la falta de infraestructura hace del suelo árido una mezcla de marrones y grises apisonados por agua transportada en balde y desagües a cielo abierto. Detrás de la performer, hay un conjunto de chapas y cartones, en grises y marrones, materiales *efimeros* de construcción usados en todas las *townships* del país. Sobre esos materiales están pintados diferentes nombres y apellidos célebres de la lucha antirracista. Los héroes de la descolonización: Patrice Lumumba, Steve Biko, Samora Machel, Mahatma Ghandi; revolucionarios comunistas latinoamericanos como Che Guevara o Salvador Allende; héroes de las luchas antirracistas, como Martin Luther King y una sola mujer (así como el único nombre europeo y blanco), Rosa Luxemburgo.

La escritura simula una propaganda política callejera, en pintura blanca, negra y gris, superpuestos en aparente caos, provocan una saturación que remite a la masculinización de las cúpulas de los movimientos de liberación, a la política en tiempos postapartheid y a la intensa masculinización del espacio público en los barrios segregados (Cabanillas, 2017). En el paisaje de nombres heroicos, la artista muestra un conocimiento íntimo de la cultura política de los movimientos de liberación nacional, marcado por la trayectoria

¹⁰ Para ver una instantánea del video instalación *The Black Paintings: Dead White Man*, 2012 seguir el siguiente link [<https://www.artsy.net/artwork/tracey-rose-the-black-paintings-dead-white-man>].

¹¹ Todavía hoy las relaciones interraciales son altamente censuradas, consideradas equivocadas. Hasta la década de 1990, tanto las relaciones sexuales como los matrimonios interraciales eran prohibidos por ley (*Inmorality Act*, y *Prohibition of Mixed Marriages Act* respectivamente).

sindical de sus padres, y por la politización del mundo artístico. Cuando la curadora Natasha Becker pregunta a Tracey Rose (2015) por la elección de los nombres, evasivas abruptas son levantadas, abriendo el camino para la multiplicación de interpretaciones.

En Ciudad del Cabo, los barrios más pobres y de población negra, con menor acceso a infraestructura y recursos, llevan los nombres de gloriosos y amados luchadores: Robert Sobukwe (líder del panafricanismo local), Chris Hani (líder de la guerrilla, sindicalista y comunista); referencias como Harare (capital de Zimbabwe), Samora Machel (primer presidente de Mozambique independiente), entre otros. Estos reconocimientos, sin embargo, son la prueba viva de una transición incompleta: nombran espacios marginalizados y todavía segregados.

De cara a los grandes nombres masculinos de la liberación nacional, una mujer *coloured* tiene por manifiesto político su embarazo, su negritud y su desnudez. La maternidad biológica o social fue durante el siglo XX una forma de abrir espacios de poder político y simbólico para mujeres negras. El embarazo y el ennegrecimiento se conjugan para evocar figuras de lo político y del símbolo (infinitamente apropiado) de las mujeres activistas africanas como madres de la nación, pero también al poder de la institución de la maternidad en las sociedades africanas y en la política local (Salo, 2004).

El hombre-héroe y el hombre-nombre, el hombre historia, el hombre de todas las luchas por la liberación (nacional o socialista), en su mayor particularidad posible, con su nombre y apellido. La mujer cuerpo, la desnudez enfatizando el dimorfismo sexual en su máxima expresión y la inscripción del poder político en el cuerpo-cuerpa-embarazada, la mujer generizada y generalizada, sin rostro, sin nombre, sin enunciación, definida como creadora de vida en el paisaje urbano de los guetos de chapa y cartón, con la cabeza gacha en una liberación de la que participó, pero cuyos frutos no siempre le pertenecen.

La performance parece contestar dos estereotipos racial-sexuales: el de la niñera negra¹² [*kitchen girl*], y el de la mujer negra como hipersexual (Lewis, 2011). El estereotipo de la cuidadora negra se deshace porque la propia performer no es una mujer negra cuidando de niños blancos/as, sino que presenta un embarazo propio. Indica un dislocamiento del empleo doméstico de *kitchen girl* en condiciones de confinamiento y sin salario, a la reivindicación a una maternidad propia. El estereotipo de la mujer negra hipersexual es activado a partir de la sobre-exposición de la desnudez

¹² Las familias blancas sudafricanas usaban la denominación *kitchen girl* para nombrar a las trabajadoras domésticas *coloured* o africanas, literalmente “la chica de la cocina”. El término “chica” es ciertamente insultante, si consideramos que eran mujeres adultas en cuyas culturas la edad es un marcador de estatus.

en un espacio público, y pulverizado en la inminencia del parto expresada en un embarazo avanzado, en un pisar pesado.

De esa forma, la oscilación entre ambos estereotipos tiende al infinito, y ese dislocamiento es permitido –parcialmente– por la recuperación de la maternidad como locus de poder. A pesar de que la obra enfatiza el binarismo de género, al mismo tiempo, recupera la dimensión del poder en la politización de la maternidad, una tradición que tiene presencia al menos desde la década de 1950, con la Federación Nacional de Mujeres Sudafricanas.

A continuación de las cien repeticiones de “negro, blanco”, la voz *off* de la artista recita todos y cada uno de los nombres de los héroes de la liberación nacional, historia nacional sin cuerpo ni sustancia humana. La mujer embarazada, en el centro de la escena, y única figura humana de la performance, también moviliza otro aspecto en su desnudez: en diversos contextos africanos, las mujeres adultas pueden expresar su máximo desacuerdo mostrando su desnudez a los policías que las reprimen, o a las autoridades a las que va dirigida la protesta, constituyendo una forma de avergonzarlos, y de maldecirlos.¹³

De esta forma, la presencia desnuda frente a los nombres de los grandes líderes masculinos también puede ser leída como una protesta explícita, recuperando las formas de agencia y símbolos presentes en contextos tan distantes como la Insurrección de las mujeres en 1929 en Nigeria, las protestas por la liberación de los presos políticos encabezadas por Wangari Maathai en Kenia de la década de 1990 o las protestas por vivienda en los townships de Johannesburgo en la década de 1980.

UN TÍTULO: LAS POLÍTICAS DEL NOMBRE

La segunda parte del título *Dead White Man*: hombre blanco muerto, nos abre otro conjunto de lecturas. En el país de la revolución negociada, de la promocionada transición pacífica y de la celebración de la reconciliación racial, Tracey Rose desnuda las heridas abiertas de una sociedad postconflicto: un deseo innombrado, hombre blanco muerto. Como muchas activistas o intelectuales, la artista recurre a la ironía cuando por medio de los dos puntos que parten el título en dos, construye la equivalencia semántica entre “Las pinturas negras: hombre blanco muerto”.

¹³ No es posible minimizar el impacto del mensaje que la desnudez de las mujeres tiene, en sociedades en las que el peso de una maldición, y de la palabra, es enorme.

Con el derrocamiento del apartheid, la población blanca sudafricana retuvo su poder económico prácticamente intacto.¹⁴ No hubo expulsión como en Argelia ni redistribución de tierras como en Zimbabwe. Sudáfrica atravesó el paso del apartheid a la democracia en un clima de violencia¹⁵ y de pleno optimismo por la (promesa de) pacificación del país y por el advenimiento de un movimiento de liberación al poder.

Una de las canciones panafricanistas de la liberación nacional reza “Kill the boer” (muerte al colono blanco), y el coro hace el sonido de las AK47 usada por la guerrilla socialista (MK) entrenada en Tanzania, Zambia, Mozambique y Angola.¹⁶ La artista nos recuerda que en las pinturas negras —¿o serían las representaciones negras?— se debatía la muerte económica, política y simbólica del colono blanco.¹⁷ Sin embargo, en el post apartheid, muchos movimientos sociales denuncian que el régimen de supremacía blanca se encuentra vivo, articulado y reproduciéndose.¹⁸

La artista, en el contexto sudafricano sería socialmente racializada como *coloured*, mientras que en muchos otros países donde transita sería racializada como negra.

¹⁴ Las tierras cultivables y los principales negocios como las minas continúan en manos blancas. La comisión de tierras fundada para restituir las tierras a sus poseedores originarios no tuvo un impacto real, con un porcentaje tan ínfimo como 3%, tal como es relatado por Cheryl Walker (2008) en el libro *LandMarked*. Un puñado de líderes de la lucha contra el apartheid terminaron en los grandes negocios de telefonía celular o minería, como el actual presidente y antiguo sindicalista Cyril Ramaphosa. Las políticas del empoderamiento económico negro beneficiaron a una ínfima porción de la población negra, devenida en magnates. Mientras que la enorme mayoría de la población negra y *coloured* continúa viviendo en los guetos sin acceso a servicios, educación ni trabajo.

¹⁵ Miles de jóvenes negros perdieron su vida entre 1990 y 1994 (durante las negociaciones para el fin del apartheid) en enfrentamientos políticos. Muchos de esos enfrentamientos fueron impulsados por el propio apartheid, proveyendo de armas y entrenamiento a los integrantes del *Inkhata Freedom Party* en el actual KwaZulu Natal.

¹⁶ Canción popular del *toyi toyi*, vinculada con el panafricanismo, tendencia política que se enfocó en combatir y aterrorizar a los colonos blancos militarizados. Adoptada por el ANC. Hoy es parte también del repertorio político de les activistas comunitarias. En el 2015 se escuchó intensamente de la mano del movimiento estudiantil *Rhodes Must Fall* primero y *Fees Must Fall* después.

¹⁷ Considerando los documentos más relevantes del ANC, como la Carta de la Libertad (ANC, 1955), las resoluciones de la Conferencia de Morogoro en (ANC 1969), o la Carta de las Mujeres de 1994, la expulsión física de la población blanca nunca fue una opción.

¹⁸ Esta postura se extiende después de la masacre de Marikana en 2012, y se vuelve más presente la caracterización de Sudáfrica actual como “colonial” y como “régimen de supremacía blanca”. En particular, la insurrección estudiantil de 2015 (*Rhodes Must Fall, Fees Must Fall*) coloca en el centro del debate la cuestión de la descolonización. La emergencia del partido Economic Freedom Fighter también expresa este tipo de debates.

En el video su piel está oscurecida, con una sustancia aplicada de forma dispar en su cuerpo, de tal manera que podemos identificar un acto imperfecto e intencional de ennegrecimiento. Tal vez esta sea la definición de negra del *Black Consciousness Movement*, donde se incluía a todas las personas no beneficiarias del apartheid (no blancas) y que a su vez estuvieran dispuestas a luchar.¹⁹ Hoy, algunas activistas *coloured* se autodefinen como mujer negra (que popularmente tiene la connotación de ser africana). En cambio, muchas activistas antes clasificadas como *coloured* se identifican como “ser humano”, “morenos” (Brown/bruimense), o evaden nombrarse a sí mismas racialmente, identifican discursivamente “la gente blanca”, “la gente negra” y “nuestra gente” (entrevistas con Johanneston, 2015; Bahía Daansen, 2015; Aunti Ann, 2015, Apud Cabanillas, 2016).

Por último, el título remite a la famosa obra del pintor moderno Goya, *Las pinturas negras*,²⁰ quien realizó 13 pinturas retratando las peores pesadillas, las miserias durante y después de que España fuera ocupada por la Francia post revolucionaria de José Bonaparte. En la obra de Goya “negro” es un adjetivo negativo –racista– relacionado con lo diabólico, la muerte, el asesinato, y con la pesadilla de la modernidad, de la razón.

La artista Rose toma como referencia obras del canon artístico occidental y les asigna significados inéditos, burlándolas. Es una ironía que el terror persistente enunciado por población blanca –*The Black paintings*– fuera la muerte del hombre blanco en Sudáfrica, porque, de hecho, la expulsión o exterminio físico de los colonizadores nunca fue una opción políticamente mayoritaria en el país. La ironía de la ironía, es que aquel proceso de liberación que redundó en la creación de un régimen democrático, no tuviera como efecto una liberación efectiva para la mayoría de la población negra, pobre, mujer.

Las pinturas negras: hombre blanco muerto recuerda que hubo un otro locus de promesas de la liberación, y que la transición pacífica a la democracia todavía no resolvió; sueños que se actualizan como pesadilla post-ocupación colonial. De

¹⁹ El apartheid promovió la diferenciación entre las comunidades *coloured* y las diversas comunidades africanas, estimulando el antagonismo entre éstas. Fue una política racista colorista del “divide y reinarás”. Como producto de las políticas de segregación espacial, estas comunidades fueron forzadas a vivir separadas y en cada una de ellas crecieron y florecieron culturas que se piensan como separadas. El *Movimiento de Conciencia Negra*, en la década de 1970 redefine la negritud en términos políticos: serían consideradas personas negras para el movimiento todo aquel que no sea un beneficiario del régimen de supremacía blanca y que estuviera dispuesto a luchar contra el apartheid.

²⁰ En sentido estricto, el pintor nunca les otorgó título ni carácter de serie. Sin embargo, tan pronto fueron descubiertas a posteriori de su muerte, se volvieron famosas con el nombre de “Las pinturas negras”. Aquí, *black* es un adjetivo racista y refiere al carácter sórdido y atormentado de las obras.

hecho, dos grandes deudas del post apartheid son la violencia contra las mujeres y la desigualdad socio-racial.

EL BINARISMO COMO PROBLEMA EPISTÉMICO

Contemporáneamente a la obra que estamos analizando, la Goodman Gallery se vio envuelta en una controversia de repercusión nacional e internacional. Presentó una exposición del artista sudafricano Brett Murray titulada *Saludo al ladrón*. Entre sus más de 60 piezas se destaca el cuadro *La lanza*, donde puede verse al entonces presidente sudafricano, Jacob Zuma, con los colores y la estética de una publicidad soviética, más precisamente parodiando una pintura de Lenin, pero con sus genitales al descubierto. El partido oficial en el gobierno y el propio Zuma iniciaron una querrela judicial exigiendo que la galería cancele la muestra, acompañado de una movilización simpatizante del presidente en la sede judicial. A pesar de la resistencia de la galería, la muestra se cancela después de que dos varones atacaron con pintura el polémico cuadro.

Los detalles de la historia importan porque lo que se discute en la prensa no es sobre arte. Para el propio Zuma y sus seguidores comenten una falta de respeto y de moral ante la investidura presidencial. Quienes atacan la obra fundamentan que se trata de racismo, por eso la estrategia de que sea un hombre blanco y uno negro quienes personalizan el atentando y arruinan la pintura. La galería y el artista por otro lado, defienden la libertad de expresión, alegan ironía y sólo asumen un sesgo provocador materializado en bronce, grabados, pinturas y serigrafías. Es un antecedente en la misma galería de la lógica blanque/negre dominador/dominado que evidenciamos en el contexto, en las expresiones artísticas, en las marcas de vida de los sujetos, en nuestros ojos que miramos la escena y que refleja, descarnadamente, el dispositivo de la alteridad colonialista vigente.

Cuando hablamos de una episteme basada en el binarismo lo que hay es una distorsión respecto a la realidad en sí. La dualidad está presente en las cosmovisiones ancestrales (en el caso de Abya Yala, véanse Segato, 2010; Cumes, 2019; Rivera Cusicanqui, 2018). En ellas, el sol y la luna, el día y la noche, la mente y el cuerpo, son pares complementarios que conforman un *uno*. Pero la episteme basada en el binarismo no se apoya en la complementariedad si no en la dicotomía; no trata de pares, sino de oposiciones fijas y antagónicas. En palabras de Evelyn Fox Keller: “Vemos nuestro mundo dividido por una multiplicidad de dicotomías conceptuales y sociales –que se sancionan, se apoyan y se definen mutuamente: público o privado, masculino o femenino, objetivo o subjetivo, poder o amor” (1991:16).

El gran engaño o fraude, es que simula equivalencia, instituyendo un espectro ilusorio muy difícil de desarmar y deconstruir ya que se presenta, además, como parte de un orden natural, y que en la obra de Tracey Rose se escucha como una pesadilla sonora y omnipresente. El dispositivo funciona en la medida en que es asimétrico, excluyente y por tanto, desigual. Asimismo, como representación divide –y reduce– a la variedad y diversidad que compone el mundo y sus ideas a una casilla de dos entradas. Instituyendo por norma general que cualquier aspecto o pensamiento por fuera, es *anormal* e inválido. Para esta ideología, cada dúo, por ejemplo, blanco/negro-varón/mujer, posee características y propiedades exclusivas y contrapuestas: conforman un modelo jerárquico que se pretende totalizador, verdadero y universal.

La obra de Tracey es parte del problema, sin resolución sencilla. Su obra es *desde* el binarismo, pero sin caer del todo en él, manteniendo la perturbación y la tensión que genera la no resolución. Puntos de fuga como la maternidad política, o la saturación sonora del par binario blanco negro, evidencia el absurdo. Frente a ese absurdo, una corporalidad ni blanca, ni negra, y un entorno territorial de negritudes multifacetadas. La categoría atormenta la conciencia, pero la cuerpo, domina la escena, el mundo de la vida. Apela a dislocar, a desestabilizar un significado definido y estable, parafraseando a Joan Scott respecto de Olympia de Gouges, sólo tiene paradojas para ofrecer para nada fáciles de resolver puesto de lo que se trata es de generar formas de pensar que no insistan en la resolución de oposiciones (2012).

El apartheid capturó el trabajo artístico e incluso la imaginación, forzando al campo del arte a no poder abrir ningún debate sin dejar de considerar el combate al apartheid y a la opresión racial (Ndebele, 2007). De forma amenazante, el binarismo se proyecta como una prisión para la cultura sudafricana, encuadrando y codificando los discursos estéticos en la dicotomía dominador-dominado/a. Para Ndebele, la salida de esta prisión se construye en la reconexión con la propia condición humana de sí (2007:257).

En una línea similar de pensamiento, el crítico de arte Rory Bester (2008), reflexiona sobre las exposiciones de Sudáfrica y se pregunta “¿es posible dar respuestas culturales efectivas a preguntas profundamente políticas?”. En el caso de la obra que nos ocupa, y de las tensiones raciales, sociales, identitarias y de género que en ella se trabajan, la respuesta a la omnipresencia de la racialización y generización forzada, parece sugerir puntos de fuga desde la intimidad, desde las formas africanas de inscripción del poder, como la protesta del desnudo, la maldición (poder de la palabra) y la maternidad política.

CONCLUSIONES

Grossberg (2009) sostiene que las articulaciones e interconexiones entre las experiencias de vida, la cultura y el poder han sido borradas y es preciso redescubrirlas. Este artículo buscó traer las provocaciones de Tracey Rose para pensar el post-apartheid, los dilemas de las sociedades postconflicto y, sobre todo, las utopías, y las formas en que es posible crear discursos estéticos para *el tiempo en que somos libres del apartheid, pero no enteramente libres del apartheid*, parafraseando a Pumla Gqola (2015).

La historia reciente sudafricana tiene un lugar en el libreto del mundo. Desempeña el papel del caso paradigmático, como la transición pacífica y en armonía. Para nosotras, la performance de Tracey Rose discute ese guión expresando en un lenguaje artístico una crítica sostenida que desmiente los términos de esa transición. Denunciando, a la vez, el binarismo, el corset que te encierra en dos categorías, que no nos permiten ni a unes ni a otras la mirada crítica necesaria para las investigaciones, para la lucha por una vida vivible.

Sostiene Donna Haraway (1995) que la responsabilidad feminista requiere un conocimiento afinado con la resonancia y no con la dicotomía. A lo que nosotras agregamos: y que a lo sumo cuando la encuentre pueda escuchar más allá de la voz en *off* que repite *black/white*.

Un relato desde el presente sobre la escena artística cultural sudafricana bien podría enfatizar el lugar que el arte alcanza hoy. Como una especie de triunfo. Pero ¿cómo ha llegado a ser esto realidad? Y ¿cómo es que esta buena noticia encierra una o varias trampas a la lucha y al derecho por la igualdad racial? Como nos advierte Chimamanda Adichie (2018), comprendemos mejor el presente si nos permitimos narrativas que partan desde otro/otros comienzos.

Como muchas otras artistas sudafricanas, Tracey Rose produce una obra incómoda, desafiante, que indaga la intertextualidad con el mundo del arte “culto”. Que actualiza las nociones de poder político a partir del recurso al cuerpo desnudo de una mujer negra, simultáneamente objeto de todo tipo de obsesiones racistas, y dueña de sí, sea abrazando su maternidad, sea maldiciendo a los héroes de la nación. Su propuesta crece y se impone en las fisuras de la supuesta reconciliación racial, entronca en la larga historia de la politización del arte sudafricano (Becker, 2015).

Las resonancias propuestas por Tracey Rose no nos permiten deshacernos de los binarismos, pero sí nos invitan a imaginar nuevos territorios estéticos de existencia. Al final, la reconexión con la propia humanidad también se trata de reconquistar el derecho de soñar, imaginar y de habitar otro paradigma.

REFERENCIAS

- Adichie, Ngozi Chimamanda (2018). *El peligro de la única historia*. Barcelona: Literatura Randon House.
- African National Congress (ANC) (1969). "First National Consultative Conference: Report on the *Strategy and Tactics* of the African National Congress", 26 de abril [http://www.anc.org.za/show.php?id=149], fecha de consulta: 30 de julio de 2021.
- Arce Padrón, Yissel (2014). "Cartografías de la nación sudafricana: colonialismo, apartheid y prácticas visuales en insurgencia", *Estudios de Asia y Africa*, núm. 155, México.
- Arce Padrón, Yissel (2016). "Las disputas por lo sentidos de la nación. Prácticas visuales y poéticas de la memoria en Sudáfrica posapartheid", *Humania del Sur: Revista de Estudios Latinoamericanos, Africanos y Asiáticos*, núm. 20, Universidad de los Andes, Mérida, Venezuela.
- Balbuena, Yamila (2020). "Los estudios de género y sexualidades en el contexto actual. Apertura de nuevos horizontes y persistencias de antiguas resistencias", en Fabian Marziani y Martin Scarnatto (coords.), *Investigar en cuerpo, arte y comunicación. Perspectivas e intersecciones en la producción de conocimiento*. Buenos Aires: TeseoPress, pp 211-220.
- Berman, Esmé (2010). Group Portrait, *Art South African*, vol. 9 i 4, pp. 32-33.
- Bester, Rory (2008). "Journey into strangeness", *Art South Africa. Weighing the Africa in South Africa*, vol. 7, issue 01, primavera, pp. 26-27.
- Cabanillas, Natalia (2016). "Más allá de lo político. Mujeres activistas en la Ciudad del Cabo, 2014-2015". Tesis de doctorado presentada en el programa de pos-graduación en sociología de la Universidade de Brasília, Brasil.
- (2017). "Cidade e Racismo: clivagens na cidade colonial do Cabo" P@ranoá: Brasília, pp. 1-19.
- Cejas, Mónica (2012). "'100% Zulu Boy': politizando y culturizando sexualidades. Una lectura de la actualidad sudafricana a partir de las resonancias del caso Jacob Zuma", en Dalia Barrera (coord.), *Género, cultura, discurso, poder y memoria*. México: ENAH, pp. 433-446.
- Cumes, Aura (2019). "Cosmovisión maya y patriarcado: una aproximación en clave crítica", en Karina Ochoa Muñoz (coord.), *Miradas en torno al problema colonial. Pensamiento anticolonial y feminismos descoloniales en los sures globales*. México: Akal, pp. 73-89.
- Digital Innovation South Africa (1949). "Prohibition of Mixed Marriages Act No. 55 of 1949" [https://disa.ukzn.ac.za/leg19490708028020055], fecha de consulta: 9 de agosto de 2020.
- Enwezor, Okwul (2004). "The Enigma of the Rainbow Nation. Contemporary South African Art in the crossroad of history", en Sophie Perrier (ed.), *Personal Affects. Power and Poetics in Contemporary South African Arts*, vol. I. Nueva York: Museum for African Art, pp. 23-43.
- Fester, Gertrude (2015). *South African Women's Apartheid and Post-Apartheid Struggles: 1980-2014. Rethoric and realising rights: feminist citizenship and constitutional imperatives. A case of the Western Cape*. Ciudad del Cabo: Scholar Press.
- Fox Keller, Evelyn (1991). *Reflexiones sobre género y ciencia*. Valencia: Edicions Alfons El Magnim.

- Freedom Charter* (1955). Página oficial ANC. Consultada el 30 de noviembre 2020 [<http://www.anc.org.za/show.php?id=28>].
- Frith, Adrian (2011). "Mapping South Africa with dot distribution website" [<http://dotmap.adrianfrith.com/>], fecha de consulta: 1 de julio de 2021.
- Goodman Gallery (2015). Consultado el 30 de noviembre [<http://www.goodman-gallery.com/exhibitions/559>].
- Gqola, Pumla (2015). *Dineo. Rape. The South African Nightmare*. Ciudad del Cabo: MF Books Joburg.
- Grossberg, Lawrence (2009). "El corazón de los estudios culturales: contextualidad, constructivismo y complejidad", *Tabula rasa*, núm. 10, enero-junio, Colombia: Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, pp. 13-48.
- Haraway, Donna (1995). *Ciencia, cyborg y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. España: Siglo XXI Editores.
- Jeppie, Shamil (2008). "On intention and Method" [BYT: Hassam & Hussein Essop], *Art South Africa. Weithing the Africa in South Africa*, vol. 7, issue 01, pp. 48-49.
- Jonas, Kelly (2004). "Tracey Rose: Post Apartheid Play Ground", *Nka: Journal of Contemporary African Art*, núm. 19, pp. 26-31.
- Kelly, Joan (1990). "¿Tuvieron las mujeres Renacimiento?", en Merlang James y Mary Nash (comps.), *Historia y género: las mujeres en la historia moderna y contemporánea*. Valencia Edicions Alfons el Magnanim.
- Lewis, Desiree (2011). "Representing African Sexualities", en Sylvia Tamale (ed.), *African sexualities. A reader*. Kenia: Pambazuka Editores, pp. 199-216.
- Maurice, Emile (2012). "Resistance art", en Heidi Grunebaum y Maurice Emile, *Uncontained. Opening the Community Arts Project Archive*. CHR-UWC: Ciudad del Cabo, pp. 54-59.
- Mkhize, N., J. Bennett, V. Reddy y R. Moletsane (2010). *The country we want to live in: hate crimes and homophobia in the lives of black lesbian South Africans*. Cape Town: UCT press.
- Ndebele, Njabulo (2007). *Fine Lines from the box. Further Thoughts about our country*. Sudáfrica: Penguin Random House.
- Nelson, Steven (2004). "Post-South Africa?", en David Brodie *et al.* *Personal Affects. Power and Poetics in Contemporary South African Arts*. Vol. II. Nova Iorque, Ciudad del Cabo: Museum for African Art, pp. 11-17.
- Rivera Cusicanqui, Silvia (2018). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde um presente en crisis*. Buenos Aires, Tinta Limón.
- Rose, Tracey (2007). The Can't Show. Conferencia en el evento: Global Feminism. 23-35 de marzo en el Brooklin Museum [<https://www.youtube.com/watch?v=OX5iLPLWzPM>].
- (2015). *Tracey Rose in conversation with Natasha Becker*, 9 de julio de 2015, en Goodman Gallery Ciudad del Cabo [evento público].
- Rose, Tracey entrevistada por Tracy Murinik (2004). "The Gospel of Tracey Rose", *Art South Africa*. Vol 2, Issue 4, invierno 2004, pp. 30-36.

- Salo, Elaine (2004). "Respectable Mothers, tough Men and Good Daughters: producing persons in Manenberg Townships South Africa". Tesis doctoral para el Departamento de Antropología de Emory University of Atlanta.
- Scott, Joan (2012). *Las mujeres y los derechos del hombre. Feminismo y sufragio en Francia 1789-1949*. Siglo XXI Editores.
- Segato, Rita (2010). "Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial", en Aníbal Quijano y Julio Mejía Navarrete (eds.), *La cuestión descolonial*. Lima: Universidad Ricardo Palma/Cátedra América Latina y la Colonialidad del Poder.
- Union of South Africa (1950). "Immorality Amendment Act No 21 of 1950" [http://psimg.jstor.org/fsi/img/pdf/t0/10.5555/al.sff.document.leg19500512.028.020.021_final.pdf], fecha de consulta: 9 de agosto de 2021.
- Walker, Cheryl (2008). *Landmarked: Land Claims and Land Restitution in South Africa*. Ohio: Ohio University Press.
- Wenz, Laura (2013). "Woodstock's urban renewal: much more at stake than the loss of parking", *Daily Maverick*, 15 de marzo [<http://www.dailymaverick.co.za/article/2013-03-15-woodstocks-urban-renewal-much-more-at-stake-than-the-loss-of-parking/>], fecha de consulta: 9 de agosto de 2020.
- Willianson, Sue (2017). "A feature on an artist in the public eye: Tracey Rose", *Artthrob*, núm. 43, 27 de abril.
- Women's National Coalition (1994). *Women's Charter for Effective Equality*, 27 de febrero [<http://www.kznhealth.gov.za/womenscharter.pdf>], fecha de consulta: 3 de julio de 2021.

Corazón que se entrega al agua y al abrazo de Yemayá...



ALEJANDRA COLLADO | *Corazón de mar*

Bordado en madera MDF

Mayo de 2021