

Cruzando las fronteras

Dos ejemplos en el arte de Sudáfrica

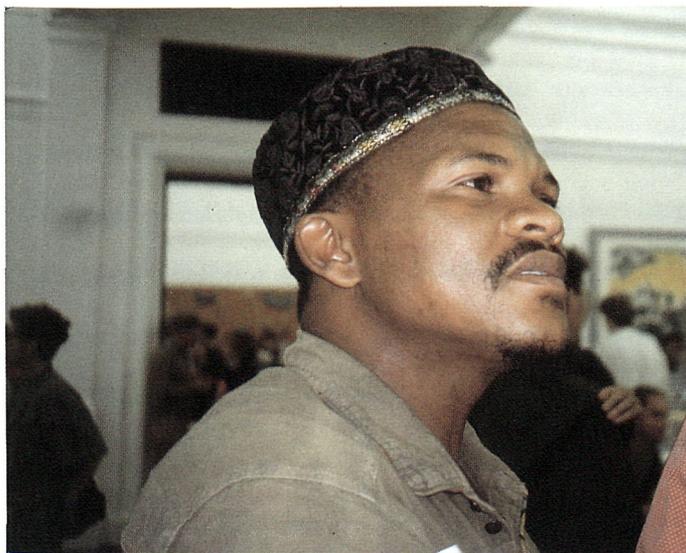
BENJAMIN WEIL

Los siguientes debates en torno a dos obras de artistas sudafricanos constituyen un esfuerzo que hacemos para reflexionar

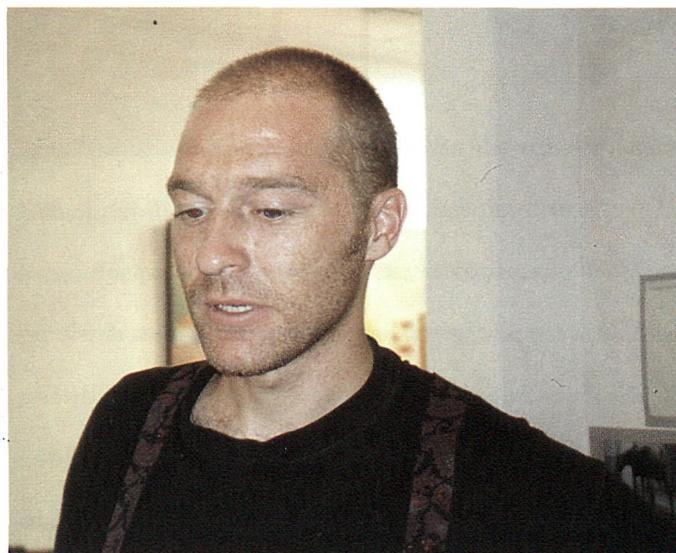
sobre el tipo de producción cultural generada en un ambiente donde la coexistencia de distintas comunidades raciales estaba definida por una segregación estricta, lo que afectó en gran medida a las posibilidades de crear un interfase de intercambios. Esto nos puede explicar por qué nos aproximamos a la situación bajo la problemática de “lo blanco y lo negro”, aunque la situación puede complicarse aún más. (Aquí no se menciona a las comunidades de color, que quizás se consideran “blancos” o “negros” según la posición que tienen en el escalafón social y según las características de las relaciones que mantienen con otras comunidades).

Además, el país ha sufrido un aislamiento casi absoluto, puesto que la comunidad internacional decretó

un embargo total que evidentemente afectó a la cultura tanto como a cualquier otro aspecto de la estructura social. Los colonizadores occidentales de repente se vieron aislados de sus raíces culturales y obligados a confrontar un ambiente que les era del todo ajeno, ya que jamás establecieron ningún tipo de comunicación real con la comunidad “nativa”. El *Apartheid* no sólo delimitó territorios, sino que además consolidó la no-comunicación que existía desde el momento en que se colonizó el país. Por tanto la obra de los artistas de origen occidental también ha sufrido una falta de comunicación con el pensamiento que ha inspirado al arte en Europa o América, y resul-



Willie Bester. Foto: O. Zaya. Sudáfrica. 1994.



Kendell Geers. Foto: O. Zaya. Sudáfrica. 1994.

taba bastante difícil acceder a otras fuentes. A la vez, la comunidad negra ha tenido que resistir a una supresión constante de sus raíces culturales. Esto se realizó mediante la definición sistemática de su territorio y un control férreo. En términos generales la sensación que tenemos es de estar ante dos comunidades que han sufrido un proceso similar de desarraigo cultural. Los dos artistas aquí reseñados concretan los resultados de este proceso histórico por antonomasia, dirigiéndose ambos a temas que se relacionan con la construcción de una identidad en este contexto.

Las obras individuales posteriormente debatidas muestran de hecho una similitud en los planteamientos, y a la vez una similitud en los procesos, por ejemplo, la importancia del *objet trouvé* en cada obra individual, aunque el tratamiento se diferencie en ambos casos. Se eligieron estas obras porque se situaban en el filo de la identidad de cada comunidad, prefigurando de esta manera la posibilidad de intercambio entre las culturas que representan.

WILLIE BESTER

Willie Bester nació en un suburbio (*township* sudafricano), donde vivió la experiencia de la segregación oficial desde la perspectiva negra. Al no estar dispuestos a participar en el sistema de la estructura que les estaba destinada, los sudafricanos negros tuvieron que sufrir las consecuencias de unas decisiones tomadas por otros. Una gran mayoría asumía que se tomaran tales decisiones de esta manera como algo normal e inquestionable: el racismo y la discriminación de toda índole de-

berían ser aceptados como un hecho, ya que los riesgos de la desobediencia se proyectaban de tal modo que parecían mucho más graves que el acto de la sumisión.

En una conversación, el artista explicó cómo la generación de sus padres y sus abuelos le desaconsejaron a él, y en general a toda su generación, que se comprometieran en cualquier clase de actividad subversiva, y al contrario, advocaron una actitud de sumisión constructiva, lo que significaba la formación de una familia, la consolidación de una buena situación profesional y el respeto hacia la religión. El grado de terror que infligían sin tregua los gobernadores blancos en los suburbios negros era otro método harto eficaz para disuadir a los activistas más empedernidos. Entre las medidas de control practicadas se incluía la constante definición de los territorios concedidos, cosa que se realizaba mediante la migración forzosa y los ataques paramilitares desde vehículos de negros armados que abrían fuego indiscriminado sobre la población.

En su descripción bidimensional de la vida en los suburbios, Bester describe este terror literalmente, expresando así el desequilibrio que existía entre los opresores y los oprimidos. Sus obras también revelan el estado de extrema pobreza en que siguen viviendo actualmente los habitantes de los *townships*. Esta pobreza nos explica las razones por las que tanta gente negra prefería la sumisión y la extraña seguridad que proporcionaba; empleado como técnico de prótesis para un dentista blanco, Bester adoptaba el modelo de la conducta pasiva. Él sólo tomó consciencia de esta situación cuando se hizo policía y a continuación se convirtió en representante del orden blanco en un



Willie Bester, *For Mr. Semikazi Act N° 81 of 1963*, 1993. Banco/técnica mixta. 104 x 139 x 64 cm. Fotos: Cortesía The Goodman Gallery, Sandton, Sudáfrica.

township. El verse obligado a luchar contra su propia gente le hizo darse cuenta de lo extremadamente injusta que era la ley que él debía hacer cumplir y, posteriormente, empezó a conocer a las personas que como policía tenía que reprimir.

Proporcionándole más que un mero contexto para la elaboración de su obra, esta historia ha condicionado no sólo la forma sino la esencia de su arte. De hecho el artista comenzó a de-

sarrollar su obra cuando se involucró en el centro de arte de una comunidad local, donde pudo dedicarse a sus propias ideas artísticas mientras daba clases y entraba en contacto con la obra de otros artistas, incluyendo artistas blancos que compartían con sus contemporáneos negros la misma lucha. Su visión del arte es un concepto de éste como ramificación de la evolución socio-política. De tal manera, representar la vida de un *township* se hizo el arma para expresar su oposición, un

medio para desarrollar su pensamiento y definir una estrategia de resistencia, y a la vez el modo de formar una conciencia revolucionaria en su gente.

El trabajo de Willie Bester mezcla un *background* conceptual occidental con una iconografía africana. Es esta característica lo que hace tan singular su obra. No cabe duda de que muy pocos artistas sudafricanos tienen acceso a dos culturas y pueden establecer un diálogo entre ambas, revelando a la larga las similitudes subyacentes en los procesos de cada una. Los escultores africanos tradicionales tallan trozos de madera encontrados para definir lo que para ellos es el espíritu que poseen ta-

les objetos, al estilo del escultor occidental clásico que habla de la materia prima con frecuencia como fuente de inspiración.

Su procedimiento profesional se asemeja al de un detective y al de un arqueólogo. De este último toma prestada la meticulosidad con que colecciona la vida cotidiana de su pueblo; de un detective la manera y el estilo con que él representa esta vida cotidiana a través de las “pistas” que ha logrado juntar. Todas las obras que crea están basadas en hechos reales acaecidos en los *townships* donde él vivió o en otros lugares. Él acumula información y pruebas de un evento y después lo ensambla todo bien o tridimensionalmente. Haciendo escultura con basura, el artista también imita el quehacer artístico tradicional de su gente que, como dije antes, suele tallar trozos de madera encontrada. La pintura que actúa como nexo entre las partes integrantes de estos ensamblajes refleja la transformación en significado y en apariencia que el tallado opera sobre los trozos de madera. Lo que esta referencia acaba revelando es que los negros suelen vivir como nómadas en un territorio más o menos definido. La parcelación de la tierra según las diversas leyes establecidas por los colonizadores blancos ha modificado la relación con la tierra, y si se vive en un entorno más o menos urbano entonces se determina la clase de materia prima disponible para la escultura. Su obra bidimensional representa con mayor literalidad los paisajes que le tocó vivir. De un modo muy curioso evocan las pinturas producidas por artistas blancos a principios de este siglo; en estos cuadros podemos calibrar las diferencias de la relación tradicional hombre-naturaleza entre la cultura occidental y la africana. Mientras que los occidentales tienden a romantizar el paisaje africano como el



Willie Bester.



Willie Bester.

más próximo al estado original de la naturaleza, la cultura local interpreta el medioambiente como un escenario natural donde deben vivir en armonía con los elementos, al igual que los asiáticos. Las obras escultóricas expresan la violencia física que él tuvo que confrontar; collages cuidadosamente confeccionados con objetos encontrados adoptan la forma de soldados con armaduras, simbolizando de tal modo las organizaciones paramilitares que asaltaban los *townships* con sus carros blindados negros para “pacificar” la situación, que se convertía en la ración diaria de terror.

Con su serie de bancos tallados, el artista trata una inquietud parecida de una manera un tanto distinta. Estos bancos de madera se adornan con patrones tallados tradicionales. Actúan como apoyos a determinadas pistas que aluden a la condición de la gente de “color”, y más concretamente a la definición de su identidad dentro del sistema de leyes que se les ha impuesto; los títulos y otros elementos constitutivos se refieren a la aprobación de leyes relacionadas con el *Apartheid* o a actos de

rebelión masiva contra el orden establecido. A la vez se convierten en una galería de retratos de heroicos líderes de la resistencia que han contribuido a la evolución del marco sociopolítico.

La obra de Willie Bester funciona como un documental incesante de las condiciones sociales que le ha tocado vivir y que se fundamentan en el color de su piel. El artista es por tanto un privilegiado espectador de su ambiente. Él percibe el arte como un importante instrumento de cambio en tanto en cuanto la burda representación de la opresión puede cumplir el propósito de despertar la conciencia de la responsabilidad política.

KENDELL GEERS

Kendell Geers fue educado en Johannesburg. Al ser un varón blanco, su educación arrastró las contradicciones inherentes a tal condición: por una parte, el estar expuesto a la realidad de vivir en África con el status privilegiado de un colono, asistiendo a las clases de una universidad donde la mentalidad colonial se perpetuaba, donde no se hacía mención al contexto geopolítico; por otra, el sector consciente de que no “pertenece” a esta tierra, y de no poder impedir que la realidad crítica del momento le sobrecogiera constantemente, sobre todo en el contexto de los recientes cambios políticos. La educación que el artista recibió estaba más orientada hacia cuestiones formales derivadas del Occidente que hacia la singularidad del contexto geopolítico donde su obra artística arraigaría. Esto supone la falta de medios para cuestionar los problemas de la re-

presentación que le permitirían dirigirse a los temas específicos de la situación.

Por lo tanto, no nos sorprende encontrar en el trabajo del artista una tensión muy marcada que revela la discrepancia entre la voluntad de insertar su obra en una tradición histórico-artística-occidental, y la imposibilidad de realizarlo dadas las condiciones críticas de su país, que difieren radicalmente de las que podrían disfrutar sus colegas educados en una cultura occidental homogénea. Cada obra refleja, o si no alude descaradamente, a los desarrollos del arte del siglo veinte. Sin embargo, intentan a la vez mostrar lo inadecuado que resultan estas referencias cuando se deben aplicar al lugar donde se producen y al público que debe experimentarlas. Por ejemplo, la famosa *Rueda de Bicicleta* de Marcel Duchamp es presentada de nuevo cubierta con un tejido empapado en yeso y manchado de pintura roja; asimismo, las esculturas en terciopelo de Robert Morris se convierten en bolsas para cadáveres que cuelgan abiertas en la pared anticipando el próximo grupo de víctimas de la interminable guerrilla.

Hasta el momento de los desarrollos políticos más recientes que podrían haber puesto fin a la infinita guerra civil, Sudáfrica era un sitio donde la violencia estaba tan entrelazada en la vida cotidiana que la visión de cadáveres en las calles era parte normal de la experiencia diurna urbana. La comunidad blanca era presa de un sentimiento muy agudo de inseguridad al vivir pensando en la inminencia de un ataque. En los barrios blancos pudientes, cada casa está aislada de la calle con muros altos rematados por alambradas de acero cortante. Cada co-

munidad vive con el temor de estar expuesta a la violencia de la otra, y estas líneas de frontera son ubicuas. Los rollos de alambre cortante representan la alusión al minimal en una escultura que obviamente se refiere a la delimitación territorial y las tensiones evidentes que genera.

Geers hace un *ready made* con cada símbolo de la violencia. Cualquier objeto es susceptible de transformarse en arma, incluyendo los materiales tradicionales de la construcción: la violencia urbana se puede decodificar mediante la deconstrucción. Ladrillos, bolsas de basura, o un maletín se exhiben dentro del precinto de seguridad alrededor de una escena de crimen; a la vez implican un ejemplo textual de su uso como arma. De una manera muy similar, sus pinturas viejas están envueltas en cinta policial que dice: "Precinto de la policía: prohibido el paso". El hecho de pintar paisajes exquisitos o hacer una abstracción bella se ha tornado imposible en el mundo de Sudáfrica; el que se cubran estas imágenes simultáneamente revela que una representación suprematista y blanca del país ya no es factible; la situación es de urgencia, donde la comunidad blanca sólo puede contemplar el ocaso de la era colonial y cuestionar su futuro en un país donde el poder se comparte con la otra oprimida mayoría negra. Utilizando una estrategia parecida, Geers presenta bolsas de billetes bancarios troceados que simbolizan el final del dominio blanco exclusivo del país. Es evidente que la moneda nacional deberá reflejar el cambio político.

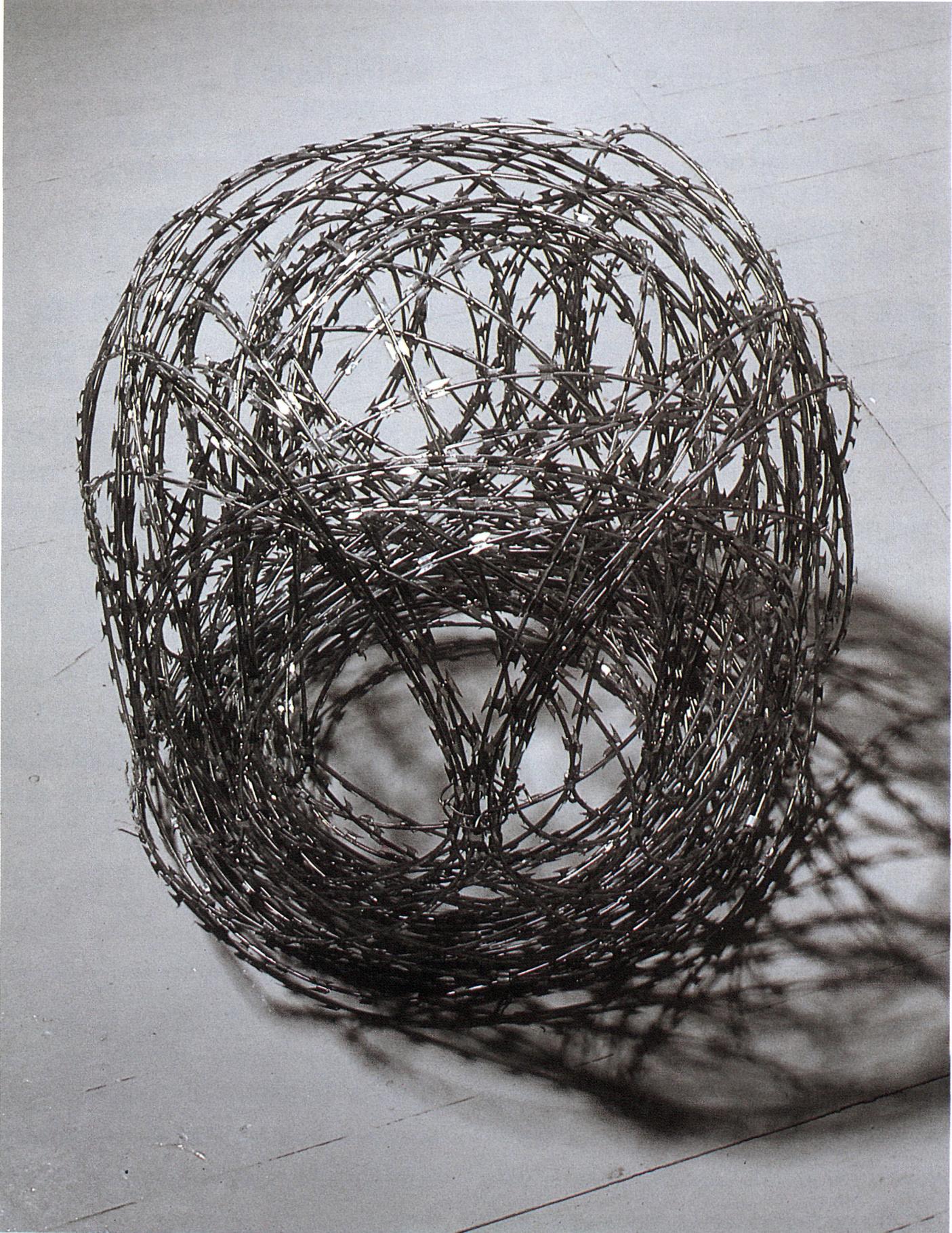
Retornando a su visión de Duchamp, también podríamos señalar que lo que Kendell Geers intenta asimismo expresar es el



Kendell Geers.

límite de esa referencia cultural absolutamente blanca y occidental. Como la mayoría de los artistas de su generación, Geers introduce el tema de la ira que se siente ante la falta de realismo y la negación obsesiva que caracteriza la actitud de

sus ancestros. Fue preciso casi medio siglo de sangre derramada y un aislamiento total de la comunidad internacional para que los gobernantes de Sudáfrica se dieran cuenta de que su sistema político ya no era viable. Las generaciones más jóvenes



Kendell Geers.

tienen que aguantar no sólo las consecuencias de tamaño ceguera, sino la culpa que expresan aquellos artistas provenientes de ambientes más liberales.



Kendell Geers.

La apropiación ha marcado la praxis artística occidental durante los últimos diez o quince años. Basándose en los escritos teóricos de nombres tan eminentes como Baudrillard o Foucault, muchos artistas se dedicaron al debate en torno a la presentación y la contextualización de la obra artística dentro del *continuum* de la historia, revelando, por ejemplo, que el marco institucional propio fundamenta sus criterios en conceptos como la autoría. La codificación de la representación y la deconstrucción de la estructura prevaiente en el arte generado por artistas europeos y americanos parecía dirigirse hacia la reificación del objeto artístico como consecuencia de una carencia del rito y de la necesidad de un sistema icónico que supliera tal vacío. La denuncia de un orden paternalista fue a la vez una de las principales preocupaciones de las artistas femeninas; actitudes semejantes fueron adoptadas por artistas pertenecientes a comunidades que han sido discriminadas por motivos religiosos, raciales o de autodefinición sexual.

Kendell Geers reflexiona sobre este tipo de aproximación. Sin embargo, él se adelanta y conduce su praxis hacia la meta-apro-

piación. Su relación con esta clase de producción es más bien denunciadora. En su obra, las citas sirven para desvelar la impotencia que el artista experimenta en un contexto que es progresivamente

más hostil hacia el imperialismo cultural occidental. Asimismo, él rehúsa hacer referencia a ciertos elementos formales que pertenecen a la cultura local, puesto que piensa que éstos no se pueden manipular con facilidad desde su postura como miembro de una comunidad racial ex-dominante.

Este hecho en sí demuestra hasta qué punto la segregación instaurada por sus antepasados ha afectado a la comunicación y al intercambio cultural entre las diversas comunidades que coexisten en Sudáfrica.

A Geers le gusta verse como un terrorista cultural. Esta romantización del terrorismo es una característica propia de los artistas blancos masculinos de Sudáfrica. De alguna manera; y más allá de la etiquetación que nos puede parecer algo complaciente, encontramos la realidad de una generación cuyos padres han decidido por fin modificar las estructuras del privilegio descarado con que han crecido sus hijos, y que no los han preparado en absoluto para hacer frente a las consecuencias de transformaciones tan profundas.