

La mañana del 2 de octubre de 1990 Nicholas Cruise recibió un paquete con una computadora que debía reparar. El encargo no le sorprendió en absoluto, pues ese había sido su trabajo habitual en los últimos dos meses con una compañía de computadoras en Durban. Así que se dirigió confiadamente a abrir el paquete. Cuando lo hizo se activó la bomba que le causaría la muerte.

El hecho causó revuelo, no tanto por el asesinato en sí, como por la “extraña” manera en que los presuntos asesinos lograron hacer olvidar a la víctima, presentándose ellos mismos como protagonistas de un caso político, y demandando –huelga de hambre mediante– ser favorecidos por la amnistía política por entonces acordada.

El hombre muerto pasó a un segundo plano, un terreno de omisión de donde no lo sacaría probablemente ni el historiador más concienzudo. Era necesario una labor arqueológica, una excavación en la trastienda de la historia, para recuperar su identidad borrada. Esa labor arqueológica se presentó como un hecho artístico.

4 Artistas sudafricanos

EUGENIO VALDÉS FIGUEROA

Según Linda Givon, las obras de Wilma Cruise sobre el caso Nicholas “... tienen que ver con Nicholas, pero están más allá de él. No son retratos ni ilustraciones. Son un disparo contra el silencio” [1]. Obviamente, en un tipo de investigación artística que desde el punto de vista temático se apoya en el documento, Wilma Cruise recurre a la figuración. Con sus esculturas en tamaño natural la artista crea una especie de montaje escenográfico que propone, con un criterio simbólico, una narrativa del crimen. Cuerpos contorsionados, amarrados con alambre, desmembrados, sin rostro, son algunos de los efectos que Wilma Cruise incorpora como recursos para crear impacto, y al propio tiempo apartarse de la simple anécdota. Para la artista la pesquisa es el punto de partida, pero trata de evitar que sus resultados devengan una transcripción del suceso. Wilma se propone re-escribir la historia conocida. Todavía más, la artista trata de conceptualizar los efectos de la violencia, empleando códigos muy directos, a partir de los cuales los rostros borrados aluden a la anulación de la identidad y a la alienación del indi-

viduo bajo los efectos de la represión política, y la mutilación deviene en símbolo de la violencia. Así, esta labor de “excavación” se mueve en dos niveles: en el plano de la agresión física (de la que la muerte de Nicholas es sólo un ejemplo individual y, como tal, sólo un pretexto) y en el del estremecimiento de los valores del individuo en un medio alienante.



Wilma Cruise. Cortesía Centro Wifredo Lam, La Habana.

Dentro de su posición postmoderna, esta propuesta asume la probada capacidad del arte contemporáneo para reconciliar el presente con una memoria puesta previamente en crisis; para restaurar identidades diluidas, fragmentadas y marginadas con anterioridad. La negación de la historia como sistema viene seguida de la implantación de la arqueología como método. Esto es lo que ha dado al postmodernismo esa apariencia de “historicismo anti-histórico”, dado el paradójico énfasis en un pasado que se niega como discurso. Pero el postmodernismo no hurga sólo en esa infinita discursividad que es la historia de las ideas, no juega solamente con la posibilidad de decir lo ya dicho, sino también, y de manera no menos sistemática, con la posibilidad de decir lo no dicho, develando espacios textuales e ideológicos no institucionalizados por la historia.

Pudiera apropiarme de la idea de Foucault en el sentido de que “la descripción arqueológica es [...] tentativa para hacer una historia distinta de lo que los hombres han dicho” y acotando que también se puede hacer una historia de lo no dicho [2]. Ambas intenciones son atribuibles al arte postmoderno. Por estas intenciones es por lo que el documento adquiere un sentido diferente; no es ya una prueba, sino un simulacro, una realidad inédita que prescribe sus propias reglas de lectura e interpretación.

Los límites entre lo real y lo irreal se vuelven confusos. Tal es el caso de la obra de Jane Alexander, quien, interesada en crear una imagen veraz y convincente, recurre sin embargo a la bestialización metafórica de sus personajes. La depauperación en el plano de la conciencia coincide aquí con la depauperación física de los cuerpos, o más bien con su degradación visual, su incongruencia con una lógica histórica del cuerpo humano.

Jane Alexander es naturalista incluso en su intención de ofrecernos una evidencia más sólida del documento. Es lo que hace con *The Butcher Boys* (1985-86), una de sus obras más conocidas, concebida inicialmente como instalación y fotografiada posteriormente para construir una nueva obra (*By the end of the day you're going to need us*. Foto-collage). Se trata de un documento de la obra inicial, que sin embargo ya no es vista como obra de arte, sino como construcción ideal de un espacio socializado, para amplificar los conflictos individuales del sudafricano. La creación del documento propone que el espectador atestigüe su propio universo de conflictos. Por eso las imágenes son provocadoras, agresivas. En el foto-collage mencionada se puede leer un texto que da título a la obra: “Al final del día nos necesitarás”. Es un texto amenazador, que compromete



Jane Alexander. *The Butcher Boys*. Cortesía Centro Wifredo Lam, La Habana.

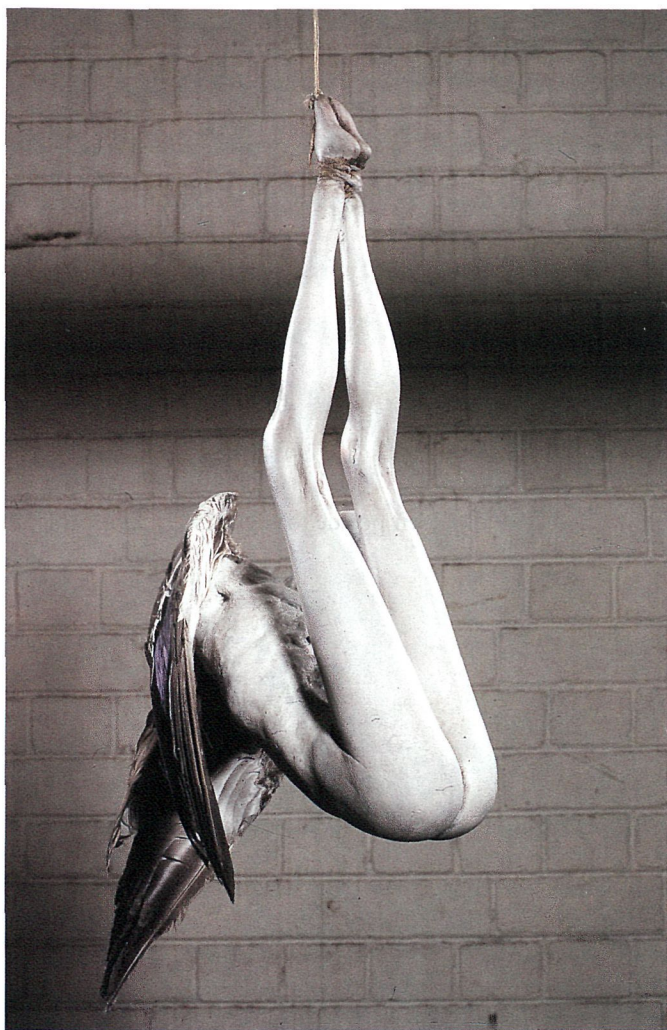
te al espectador en el terror, la violencia y la culpa, acendrados en una cadena de asociaciones donde se confunden la víctima y el victimario. Si en la obra de Cruise estaban bien claros los roles y los límites morales, en estas imágenes en las que se confunde la carnicería y la cámara de torturas, el hombre y la bestia, la calma y la amenaza, no queda nunca del todo claro en qué bando estamos nosotros cuando somos interpelados por estos sujetos ambiguos desde todo punto de vista.

Man with wrapped feet (1993), una de las obras que Jane Alexander presentara en la Quinta Bienal de La Habana, es mucho más gráfica y se vincula más a la muerte como circunstancia física. En cambio, obras como *Domestic Angel* (1984) plantean una lectura intermedia entre *The Butcher Boys* y *Man with wrapped feet*. Esta última presume de una objetividad casi periodística, aunque el halo en la cabeza del negro porta una dosis de ironía, similar a la que poseen las alas del “angel doméstico”, el cual también pende con los pies atados. Ambas

obras tienden a la tierra y contradicen la noción cristiana de la identidad moral entre el bien (arriba) y el mal (abajo). Como el resto de sus obras, éstas son finalmente un reflejo de la crisis de valores contenida en la violencia social.

Obras como éstas juegan frente al poder, esconden, ofrecen y niegan sus aristas. Filtran las identidades que el poder trata de anular. Como arqueología de la represión, estas obras son una búsqueda de esas identidades (de esa “memoria”, diría Nelly Richard) aplastadas por el poder represivo. La represión “reprime” (valga la redundancia) identidades. Diría más, la represión se autorreprime, se niega a sí misma, oculta su propia identidad. La represión es la esquizofrenia del poder.

El carácter documental de gran parte del arte sudafricano contemporáneo funciona como una especie de terapia de choque contra esa enajenación social. Los artistas sudafricanos pretenden no tanto “testificar” en contra del orden social, como “actuar” desde dentro del sistema, proveyéndolo de una identidad, poniéndolo frente a su propia imagen aterradora. Al trabajar en la búsqueda de una identidad para el marginado, el reprimido o el opresor, el artista sudafricano está desenterrando también la identidad oculta de un sistema que se niega a sí mismo. El efecto de este tipo de obras en el plano local es sumamente interesante. El espectador debe mirarse a sí mismo en la obra. Esta no propicia ningún distanciamiento; la primera lectura es identificativa, especular, autorreflexiva, no sólo en el sentido en que tradicionalmente el arte postmoderno subjetiva el objeto artístico y lo convierte en una reafirmación tautológica de su esencia, sino también de modo que el espectador trascienda la artificialidad del objeto (su impostura lingüística) y llegue a una dolorosa autoafirmación.



Jane Alexander. *Domestic Angel*, 1984.
Cortesía Centro Wifredo Lam, La Habana.

Es por eso que la obra de Jane Alexander resulta un documento de lo aparentemente indocumentable: el trauma psicológico del hombre sudafricano. Esta hondura psicológica no es propiedad exclusiva de los artistas mencionados. Por ejemplo, es innegable también en la obra de Willie Bestor, a pesar de que tiene un carácter diferente. Sus primeras obras son pinturas y collages, composiciones caóticas que combinan retratos de líderes negros, centralmente enfatizados en los cuadros, y elementos gráficos, cifras y símbolos. El collage bidimensional en estas obras antecede y anuncia el collage tridimensional de sus más recientes “objetos”. Las obras planas son más ingenuas y

espontáneas, dentro del discurso altamente politizado del que forman parte. Bestor es un artista que está transfiriendo a su arte una experiencia personal como marginado y en ese sentido es importante tener en cuenta su formación autodidacta y su limitado acceso a la educación académica. Tal vez por eso hace uso de una simbología un poco imprecisa, difícil de categorizar conceptualmente, aun cuando son reconocibles, por ejemplo, las referencias al *passbook* o a los colores de los autos y los uniformes policiales. Sin embargo, el nivel autobiográfico de estas referencias le da un aire más emotivo, crea un vínculo psicológico que se ve reforzado por el uso del collage. El collage aparece no sólo como una técnica, sino como un paralelo de la simultaneidad de sucesos, tal como si reprodujera un proceso mental, una memoria fragmentada. En las obras tridimensionales este proceso de adición y yuxtaposición es claramente transmitido por el objeto, que pasa a indicar a partir de la simultaneidad en el campo visual, los saltos y las confluencias temporales. El resultado final es una parábola sobre la historia misma a partir de las connotaciones de los elementos que componen las obras. En esto hay una diferencia radical con Alexander y Cruijse, quienes utilizan los hechos como elementos clave para una recomposición de la historia. Bestor, por su parte, busca remanentes físicos (más adelante veremos cómo la artista Sue Williamson adopta el mismo procedimiento en algunas de sus obras) y descarta la posibilidad de construir nuevos documentos para hechos pretéritos; él prefiere rescatar viejos artefactos, verdaderas huellas que indican, más allá de la anécdota, el paso del tiempo.

El crítico Mark Coetzee ha caracterizado el arte de Willie Bestor como un “desesperado intento por escribir la historia

contemporánea de su pueblo” [3], vinculándolo con el arte de protesta, que ofrece un nivel de confrontación más obvio entre el discurso estético-artístico y el poder. En esa línea es paradigmática la construcción de “soldados” o policías con objetos encontrados, desechos industriales y elementos distintivos, bien por el color, bien por la función, bien por la apariencia violenta y agresiva. Esos objetos fabricados, ensamblados con un cuidado casi formalista, resumen en sí la fisonomía exacta de la represión, corporeizan –señalan– el rostro de la violencia injustificada, develan el sentido del terror y trascienden –quíerose o no– el plano local, a pesar de funcionar como un espejo de la sociedad del *apartheid*.



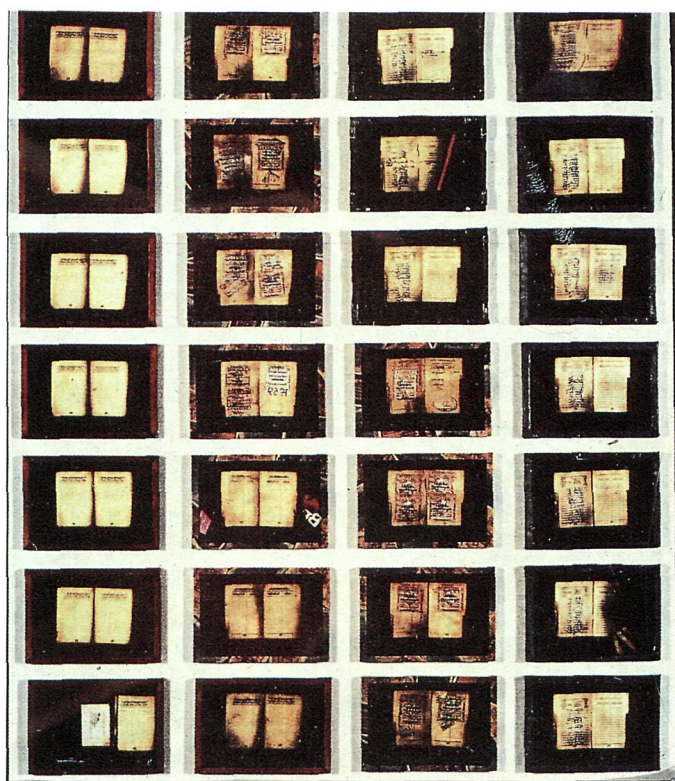
Willie Bester. *Tribute to O.R. Tambo*. Cortesía Centro Wifredo Lam, La Habana, y Goodman Gallery, South Africa.

Las primeras obras de Sue Williamson se ubican dentro de una tendencia a develar identidades marcadas por la represión. De paso constituyen, junto a las obras mencionadas de Cruise, Alexander y Bester, una reconstrucción objetual de los hechos. Sin embargo, desde un inicio se nota en el arte de Williamson un énfasis mayor en los rasgos que denotan y definen

las individualidades. No es extraño que entre sus primeras obras importantes se encuentre un conjunto de retratos, *A Few South Africans*, realizados con la técnica del grabado, combinando diversos elementos simbólicos que reconstruyen la identidad del retratado. Los sujetos son mujeres que estuvieron vinculadas a las luchas contra la discriminación racial o sexual. Con estos retratos, la autora va creando un archivo de las historias personales, impulsada por esa inclinación a narrar propia de un arte que está en pos de los discursos históricamente marginados.

Esta combinación entre el interés por el individuo y un procedimiento constructivo de carácter narrativo se refuerza en la obra *For thirty years next to his heart* (1990), en la que Sue Williamson realiza una conceptualización del problema de la identidad, cuestionándose sus propios recursos representativos (en este caso a partir del empleo de la fotocopia a color) y desenmascarándolos en su esencia ideológica. La obra contiene una copia de cada página de la cartilla de control (*passbook*) de un individuo que la llevó consigo durante treinta años. La cartilla de control aparece como instrumento represivo; al ser reutilizada por la artista se convierte en documento de la represión, la obra se vuelve documento del documento, un recurso tautológico que tiende a anular el objeto y salvar la identidad del sujeto. Desde el arte, Sue Williamson ha tratado de subvertir la esencia represiva y alienante del “documento de identidad”. Desde el documento pone en crisis las nociones convencionales sobre el objeto artístico.

La actividad artística de Sue Williamson es fundamentalmente reproductiva. Jane Alexander acude a la reproducción de su propia obra, en un gesto que implica la transferencia de me-



Sue Williamson. *For Thirty years next to his heart* (detalle). Cortesía Centro Wifredo Lam, La Habana.

dios, con la finalidad de arribar a un metatexto autorreferativo. En cambio, Sue Williamson ha preferido hacer distintas documentaciones de un mismo acontecimiento, lo cual no es igual a hacer variaciones sobre una misma obra. El procedimiento conlleva el interés en experimentar nuevamente el acontecimiento traumático, revivirlo y exorcizarlo; el efecto final debe ser vivificante, terapéutico, una especie de purificación de la memoria, semejante a la que propicia el psicoanálisis [4].

Ese es el trasfondo que comunican obras como *The Last Supper* (1981), *The Last Supper Revisited* (1992), *Mementos of District Six* (1993) y *Out of the Ashes* (1994). Todas estas obras responden a distintos momentos en la evocación de un hecho (la demolición del Distrito Seis, en Capre Town, en 1977) y son en consecuencia un reflejo de cómo se va reconstituyendo la memoria del suceso. El hecho de que cada una recicle elemen-

tos de las anteriores también indica una sucesión temporal, un vínculo material y una conexión intertextual. *The Last Supper* tiene un carácter escenográfico. Toma como información básica una fotografía de un banquete familiar y lo reproduce usando como material artístico los escombros recogidos en el lugar de la demolición. La instalación está rodeada de sillas cubiertas con sábanas blancas, enfatizando la ausencia como elemento dramático. *The Last Supper Revisited* conserva los asientos cubiertos con telas blancas. Sobre ellos la artista ha escrito textos que le otorgan una identidad, tratando de suplir la ausencia. Las sillas rodean una mesa que sirve de soporte a residuos y objetos personales conservados en resina. Estos mismos fragmentos aparecen en *Mementos...*, pero ubicados en una estructura de acero levantada sobre un montículo de tierra. La armazón tiene la morfología del tipo de vivienda que existía en la Villa Manley, en el Distrito Seis. Dos caminos de cenizas y carbón encendido abren la instalación *Out of the Ashes*. Sobre el carbón está “ardiendo” el recuerdo del trágico suceso, simbolizado en aquellos fragmentos conservados en resina que ya empleara en las dos obras anteriores. La pesada estructura de acero es sustituida por un grupo de ligeras tiendas de organza, suspendidas en el aire, donde se balancean suavemente. La primera obra conserva todavía un carácter casi reproductivo; la segunda habla de la fosilización de las circunstancias en que ocurrió el evento; la tercera, mucho más esteticista, resulta desafiante en su carácter monumental, y expresa una voluntad de resistencia mucho más explícita; la cuarta, una de las más bellas y emotivas obras realizadas por Sue Williamson, combina el rescate de los restos del acontecimiento con el congelamiento de la memoria y el homenaje con la denuncia, obligando, con la refe-



Sue Williamson. *Charlotte Maxeke*. Cortesía Revue Noire.

rencia a sus antecedentes, a una lectura en concordancia con el contexto de realización. No está de más recordar antes de acercarse a esta obra que fue realizada en vísperas de las primeras elecciones multirraciales de Sudáfrica, en condiciones sociales muy diferentes a las anteriores, de modo que se justifica el cambio de actitud hacia el pasado (simbolizado en las tiendas de organza). La alusión al *Ave fénix* se confunde con el simulacro de desenterramiento, y al final el espectador puede interrogarse sobre si Sue Williamson no habrá realizado con esta instalación el proceso contrario a la búsqueda arqueológica, si no habrá realizado más bien un “enterramiento” simbólico, proponiendo el olvido como el mejor homenaje al pasado.

La situación actual de los artistas sudafricanos se vislumbra ya marcada por esa doble perspectiva. El movimiento de la estructura social en el presente implicará necesariamente un cambio en la visión del pasado y una intencionalidad distinta en el acercamiento a la historia. Aunque es obvio que el fin del *apartheid* no significa con mucho la desaparición de condiciones socio-económicas inestables para la gran mayoría negra, ni el final de las muchas circunstancias de marginación y violencia que ellos enfrentan, sí pudiera ser cuestionable el grado de “actualidad” que portarían obras referidas a un momento que,

al menos oficialmente, ya pertenece al pasado. La actitud de los artistas será una elección entre dos alternativas: olvidar o desenterrar. El olvido –al margen de su implicación ética– significaría abandonar toda una estrategia de producción artística que “usa” la materia histórica como base fundamental, pero que no busca en ella su justificación. El arte arqueológico sudafricano no ha buscado hasta ahora una legitimación estética en su objeto (la represión), sino en su metodología (la excavación). Si bien pudiera ser peligrosa a largo plazo la persistencia en tal objeto, no lo es en modo alguno la persistencia en la metodología. Por el contrario, tal método creativo garantizaría la continuidad del desarrollo de este tipo de arte y la posibilidad de involucrarse en la dialéctica de los procesos actuales de la sociedad sudafricana, porque resulta evidente la tendencia que tiene el arte arqueológico a vincularse con las problemáticas sociales. Y éste no es un proceso abstracto, sino que cuenta con la participación de un sujeto marcado por su entorno.

NOTAS

- [1] Givon, Linda: “Nicholas - October 2 1990”, Goodman Gallery, Johannesburg, Abril, 1993. Material mecanografiado (Cortesía de la Goodman Gallery). Fondos de documentación del Centro Wifredo Lam.
- [2] Foucault, Michel: *La Arqueología del Saber*. Siglo Veintiuno Editores, S.A. de C.V., México, 1991, p. 233.
- [3] Coetzee, Mark: “Willie Bester”, en *Revue Noire*, 4, París, 1992, p. 18.
- [4] Ya Donald Kuspit ha argumentado esta relación entre el arte postmoderno de tendencia arqueologizante y el psicoanálisis, llegando a plantear incluso que “... el mejor arte arqueológico postmoderno es más psicoanalítico que la arqueología en su orientación y propósito (ya que) subsume lo arqueológico en el psicoanálisis”. Véase, Kuspit, Donald: “Archaeologism: Postmodernism as Excavation”, en *The New Subjectivism. Art in the 1980s*. UNI Research Press, Michigan, 1988, p. 533.