

TERRITORIOS

Manteniendo el fuego

Comentarios sobre el arte
contemporáneo sudafricano



COLIN RICHARDS

“La tradición de los oprimidos nos enseña que el ‘estado de emergencia’ en el que vivimos no es la excepción sino la regla”.
Walter Benjamin, *“Theses on the Philosophy of History”*

Los lugares de la cultura están siempre investidos simbólicamente. Siempre son lugares de debates intensos. La Johannesburg Art Gallery fue uno de los espacios principales de la *Johannesburg Africanus Biennale* (febrero-abril 1995). La Gertrude Posel Gallery de la Universidad de Witwatersrand fue otro. La primera está ubicada en la zona este del centro de Johannesburg, mientras que la segunda se extiende hacia el noroeste. Ambas son geográficamente periféricas al corazón de la Bienale, el nuevo *Museum Africa*, que es considerado, por su reciente historia, hijo del “rehabilitado” –renombrado, reestructurado y retocado– antiguo *Afrikaner Museum*. Este artículo se centra principalmente en dos muestras exhibidas en cada una de esas dos localizaciones periféricas.

I

La Johannesburg Art Gallery es un edificio neoclásico imponente, retocado con camuflaje posmoderno. Su cara norte, re-

cientemente renovada, mira hacia Jubert Park, un lugar público purgado no hace mucho de gente, de “la otra” gente del *Apartheid* urbano. Su fachada sur, el pórtico de la entrada principal modelado a partir del de St. Paul en el Covent Garden de Londres, diseñado por Iñigo Jones, da a las principales líneas férreas de la ciudad y, más allá, a las abundantes hileras de autobuses y taxis que dan servicio a los cientos y miles de trabajadores negros que viven esparcidos en los arrabales de la ciudad.

Como todas las instituciones de este tipo, la JAG tiene una historia quebrada. A principios de 1913, el año en que se aprobó el catastrófico *Natives Land Act*, fue aceptada una oferta para la terminación del edificio central y de las dos alas de la Galería. Dos años antes había sido aprobado el notable *Mines and Works Act*. Estos decretos y sus repercusiones, su catastrófico legado de desposesión, desplazamiento forzado y exclusión, pueden todavía sufrirlos quienes pueblan Jubert Park y sus alrededores.

El arquitecto más importante de la Galería, Sir Edwin Luytens, también diseñó, entre otras, la casa del virrey en Nue-



David Goldblatt. *The Night Riders of KwaNdebele Series*, 1986. Cortesía del artista.

va Delhi, India. Las recientes adiciones postmodernas a la Galería continúan de una manera casi consciente el proyecto original de Luytens. Estas adiciones realizadas durante 1986 situaron el proyecto en ese período traumático de sucesivos “estados de emergencia”, decretados por el gobierno del *Apartheid* en la segunda mitad de la pasada década. Incluso en los comienzos de la Galería, los tiempos fueron problemáticos: un desfavorable Gobierno Laborista, violentos conflictos armados entre los mineros y los ejecutivos de las minas, el estallido de la Primera Guerra Mundial y la muerte del consultor Sir Hugh Lane a bordo del *Lusitania* en mayo de 1915. Los signos de la crisis colonial permearon a nivel local. Un “trastornado” disparó al magnate minero Lionel Phillips, fideicomiso fundador de la Galería, mientras se dirigía al exclusivo Club Rand en Johannesburgo.

Mirando al sur, la fachada estilo “Covent Garden” de la Galería (que “mira al lugar equivocado” según un observador), da a los espacios (que el mismo observador llama el “abismo de un vasto apeadero de tren”) donde todavía el *Apartheid* impone su sombra. El transporte siempre ha sido un signo cultural muy específico en Sudáfrica, documentado, por ejemplo, por David Goldblatt en su *The Night Riders of KwaNdebele* (Badsha, 1986). Recientemente el transporte en tren, autobús y taxi (no una elección de transporte sino una necesidad para los trabajadores) facilitaba la presa cautiva para la violencia sanguinaria y política. El fotógrafo Ken Oosterbroek

documentó esta violencia antes de que él mismo fuera fatalmente derribado por la bala de un pistolero durante un conflicto violento en Tokoza Township. Otro artista, Alfred Thoba, plasmó en pintura su homenaje a la muerte de Oosterbroek, una muerte que repercutió en muchas otras. Esta sigue siendo nuestra historia.

II

Para la Bienal, la Johannesburg Art Gallery invitó a nueve artistas a participar en una poderosa exposición titulada *Inside/Outside* (Dentro/Fuera). La muestra fue curada por Julia Charlton. Se pidió a los artistas que crearan “nuevas obras que estuvieran comprometidas críticamente con algún aspecto de la Galería”, específicamente “con nuestra posición, historia, arquitectura, colecciones, clasificación, sistemas y formas de mostrar las obras” (catálogo de la Bienal 1995). Dos momentos muy diferentes en esta amplia gama de conceptos, uno articulado por el artista Kendell Geers, y el otro por Durant Sihlali, emblemizan juntos mucho de lo que constituye el discurso cultural y el arte de Sudáfrica hoy en día. Es un emblema repleto de ironía, de inversión y, sorprendentemente, de revelación.

Estos dos momentos representan una alegoría del posible destino de las narrativas de la historia en nuestro tiempo y lugar. Geers sitúa la historia y el escenario de la historia bajo *la borradura*, Sihlali interpreta la historia y su escenario con la lógica incendiaria del *suplemento*; ese proceso provocativo que tanto añade como amenaza con reemplazar. Geers vacía la historia. Sihlali la ocupa.

III

El primer momento se manifiesta en la obra de Kendell Geers “Title Withheld (Boycott) 1989-1995”. El artista vació los contenidos de la sala principal de exposición de la parte oeste de la Galería —dedicada al arte sudafricano— a través de una “acción ilusoriamente (*sic*) simple” (folleto). Esta dirección de escena que despejaba los atavíos culturales provocó una especie de pesadilla burocrática, inevitable en la majestuosa cultura institucional que abarca una galería municipal de importancia. Por

una parte, la obra de Geers funciona como una especie de desplazamiento forzado de la estética, invocando un proceso social que fue una piedra angular en la estructura social de los años no tan lejanos del *Apartheid* (ver Platsky *et al.*, 1985, y Unterhalter, 1987).

El efecto es un tanto extraño, un ambiente pulcro (paredes limpias, suelos muy brillantes), una limpieza que, por supuesto, es siempre el producto del trabajo. Sin embargo, lo que está precisamente ausente de este espacio es esa obra de trabajo. Realmente, incluso el sentido de la corporeidad de uno mismo se siente extrañamente frágil e intruso cuando se atraviesan estos muros sin ventanas y esta bóveda roja. Pasando de largo (hay muy poco en lo que detenerse) uno se siente fuera de lugar, pesado y falto de aire, oprimido por el embellecimiento cultural y por la iluminación plana y decorativa. El único acceso visual hacia afuera es a través de la iluminación natural cenital, que por otro lado es la única fuente de iluminación natural. Este techo de vidrieras es irónicamente un poco menos inmaculado que el suelo, cubierto como está con trocitos de piezas desconocidas, quizás el detritus de la naturaleza, ramitas, hojas, plumas de pájaros e incluso nidos.

¿Hay algo más en el gesto de Geers que un deseo de enfierecer a la burocracia?, ¿es esto simplemente un acto de tímido vandalismo juvenil culturalmente aceptable?, ¿este ‘vaciar’ abraza por el contrario un nihilismo demasiado pulcro, que decreta un deseo para hacer *tabula rasa* de modo que acto y actor puedan ser inscritos como nuevos, completos, afuera?, ¿o es este un caso de cita serial postmoderna?, ¿una especie de mirada atrás en cólera postcínica? Quizás se refiere específicamente al dibujo de Kooning borrado por Rauschemberg en 1953, que continúa a su vez el dibujo de Picabia borrado por Breton en 1919, ahora considerado sagrado por el hipertexto posmoderno. Si esta repetición es farsa o es historia, o si incluso se deduce de su propia historia, sigue siendo una duda en el aire.

Geers, a veces *enfant terrible* pero ahora parte integrante del sistema del arte, está asociado al reciente resurgir de la instalación en el arte sudafricano. Este renacimiento a menudo ha

presumido ser el “origen” de un cambio conceptual en una tradición estética local (al menos esto es lo que reivindica) dominada por “lo visual” como modalidad y “la pintura” como medio. Un linaje duchampiano atenuado y nominal (por tanto reconocidamente europeo) es la narrativa más citada y autorizada. Este linaje ha generado la mayoría de las veces, aunque no siempre, un vanguardismo desafilado, tan lingüísticamente confuso como culturalmente de moda. Cuando se reviste indiscriminadamente con la teoría de los amanerados signos postmodernos, cuando se fascina con la política de la novedad y se inflama con un cierto narcisismo autodidacta, esta vanguardia sufre de una amnesia histórica tan grande que pierde su lugar.

Hablando de la “parábola de la absoluta auto-creación” que domina la retórica de la vanguardia, Rosalind Krauss escribe: “Más que rechazo o disolución del pasado, la vanguardia originalmente se concibe como origen literal, un comienzo desde el grado cero, un nacimiento... El ser como origen está a salvo de contaminarse de tradición porque posee una clase de ingenuidad originaria... El ser como origen es la manera en que puede hacerse una absoluta distinción entre el presente experimentado *de novo* y un pasado cargado de tradición. Las demandas de la vanguardia son precisamente estas demandas de originalidad”. (1985)

Esta explicación que realizó Krauss hace diez años, sin excesiva violencia se proyecta inconfortablemente bien sobre la obra consecuente de Geers. Esta representa, quizás como ninguna otra, los dramas actuales de la conjunción de la historia,



Ken Oosterbroek. *Sin título*. Cortesía Koula Coetzee. Foto Jean Brundrit.

la tradición y la identidad artísticas que actualmente estructuran e impulsan el arte en la “nueva” Sudáfrica.

¿Qué más podría proyectarse sobre este escenario vacío del discurso público? La noción de un desplazamiento forzoso —un término realmente cargado— sugiere una dirección, una apertura. A través de esta apertura fluye el debate completo sobre la narración del pasado, y la invención y el uso de las tradiciones en la construcción del presente. Las preguntas son engañosamente simples y familiares. ¿Qué ha sucedido?, ¿quién hizo qué a quién?, ¿por qué es esto importante?, ¿cómo vamos a recordar y hacer homenajes a lo perdido sin destruirnos a nosotros mismos? En resumen, ¿cómo vamos a recordar en el presente un pasado con frecuencia violentamente desmembrado y disimulado?, ¿cómo vamos a imaginarnos ese pasado y qué hacemos con él? Estas cuestiones se hacen eco en la habitación vacía de Geer: historia, purga, el presente; ¿hacia dónde?

Yo sugeriría que podríamos dibujar este mapa, narrar este espacio, en términos enteramente más específicos y argumentales, en términos que hacen referencia al proceso de la verdad y la reconciliación, y los debates sobre “El trato con el pasado; verdad y reconciliación en Sudáfrica” (“Dealing with the Past; Truth and reconciliation in South Africa”, 1994), como apunta el nuevo título de Kadal Asmal. Como Asmal dice: “Nosotros podemos conocer en términos generales la naturaleza de la patología que hemos padecido; desde luego las víctimas la conocen. Pero la ausencia de un conocimiento general



Alfred Thoba. *I Will Respect a Dying Day (Homage to Ken Oosterbroek)*, 1994. Cortesía Wits University Collection. Foto Jean Brundrit.

refleja una falta de apreciación moral y una negación de responsabilidad por los horrendos crímenes cometidos contra la humanidad”(1994). Visto de esta nueva forma, incluso hay preguntas más mordaces que nos constriñen. ¿Qué podría significar en esta narrativa una habitación vacía, una página borrada, en blanco?, ¿simplemente la negación de lo que ya está siempre allí?, ¿un deseo de nacer de nuevo?, ¿un deseo de integridad del ser artístico frente a una historia menospreciada? Estas son preguntas difíciles y puede que insuficientes para la magnitud del legado del pasado, y quizás el mérito de la obra de Geers reside en que de alguna manera las plantea en su economía de medios procusteana*.



Kendell Geers. *Title Withheld (Boycott)*, 1989-1995. Instalación.

No obstante, el artista, o el grupo que representa, puede estar soñando cosas diferentes. No enemigo de grandes generalizaciones, las pretensiones que se alojan en la evacuación de Geers, ese vaciarse titulado “Title Withheld (Boycott), (1989-1995)”, no son modestas. Pero la inmodestia cultural no es precisamente nueva en el mundo del arte anglo-americano de finales del siglo XX. De acuerdo al folleto que acompaña la obra, la habitación vacía se refiere nada menos que a “los movimientos de arte internacionales”, y el título a la “diferencia entre el lenguaje complejo de la historia del arte que opera dentro del museo y la dura realidad de afuera”.

El título aparentemente se refiere a algo más, “específica-

mente al lenguaje usado por la policía cuando se hace pública la información de las víctimas de muerte violenta sin identificar” (folleto). Esta referencia es ingenua, considerando que la reticencia de la policía en estos casos probablemente responde más a la sensibilidad hacia los parientes cercanos del fallecido que a cualquier otro motivo más siniestro. Podría indicar simplemente un punto en un proceso de investigación incompleto. Por su parte, de acuerdo al folleto, la segunda palabra *-boycott-* “es una herramienta política muy extendida en Sudáfrica”. Geers aparentemente “subvierte los lenguajes que forman la ‘institución’ del arte. Cuestiona la relevancia del modelo de la historia del arte occidental por el contexto sudafricano” (folleto).

Este gesto vacío y la textualidad enfática podrían considerarse como una manera de dramatizar una cierta familiaridad con el discurso internacional (aunque en una forma particularmente indiferenciada), una cierta nostalgia por la figura postromántica del artista omnipotente y una cierta forma de mistificación discursiva. La obra sigue siendo un emblema del mundo del arte esencialmente profesional, tiempo y espacio urbano, influido por el hipertexto de este tiempo y espacio. Es un emblema de todas las exclusiones, distorsiones, parcialidades, en verdad, el pez insular que se muerde la cola. La ‘dura realidad’ sigue siendo una simple referencia en el folleto, un símbolo, un extracto indiferente del ‘afuera’ que nunca se filtra en la vacuidad santificada y funeraria de ‘dentro’. Tanto espacio y tan poco lugar para la historia. Ciertamente, no hay formas obvias incluso pare ver la realidad más allá de los sólidos muros. Esto es menos un espacio para la construcción y la habitación que una mera proyección. Las narrativas de la experiencia viva han sido expurgadas, presentes solamente como un conocido que saluda *en passant*, atenuadas y saneadas en el título.

Geers parece presentarnos una apostasía del espacio estético, una teocracia del artista, un ejemplar mordaz aunque educado de algunos estados de la cultura y la conciencia en las instituciones del arte. Es un importante trabajo en cuanto que plantea un conjunto de paradojas muy significantes. Ofrece un gesto a estas alturas típico (a finales del siglo XX) que sugiere que el reto (textual, material y de organización) apropiado a las



Durant Sihlali. *Mural Series* (vista de la instalación), 1994/95. Cortesía Johannesburg Art Gallery. Foto Wayne Oostehuizen.

instituciones del arte es la evacuación, la borradura, la evasión. Esto posee cierta fuerza en la medida que sugiere una crisis, un cuestionamiento, incluso una negación. Pero a menos que se maneje con el debido cuidado y verdadero rigor, este gesto con frecuencia degenera en disidencia de diseñador, lo insurgente como simulacro. Cuando esto sucede, el enigma se convierte en un signo autocontenido y separado, en un epitafio vacío. ¿Es ésto suficiente?

¿Quién es el que tiene que llenar (o vaciar) este espacio, este espacio nacional de la cultura, a la satisfacción de quién?

IV

La evacuación de Geers se convierte en la (re)posesión de Durant Sihlali. Como Geers, Sihlali proclama que su trabajo está concebido para un espacio determinado (Sihlali, 1995). Este se refiere a la articulación del espacio de la Galería, los vectores espaciales y la simetrías en el “diseño de la Galería... basado en círculos, medios círculos, y dos líneas paralelas que comienzan

en la parte más baja del centro de las escaleras” (Sihlali, 1995) y sitúa su trabajo en esta estructura.

Donde los impenetrables muros efectivamente vacíos aprisionan las ambiciones de Geers y la agudeza de la estética de mucha de la práctica postmoderna contemporánea, para Sihlali, las fronteras del espacio –concebidas multidimensionalmente (simbólica y materialmente)– son negociables. El cristal se convierte en una pantalla visualmente porosa y en una superficie que distingue el interior del exterior. El suelo se transforma en soporte, la base para la posesión de Sihlali del mismo centro del espacio institucional. Aquí, el acceso y la ocupación en el sentido de Geers no es asumido sino tomado activamente. Y esta es una acción crítica. Como dice el folleto de la exposición: “mediante la incorporación de formas de arte inusuales en los museos de arte en Sudáfrica, Sihlali desafía las asunciones sobre lo que generalmente se considera ‘arte’ y lo que se colecciona y se representa en los museos de arte. Este afirma la validez de las manifestaciones de arte tradicionales de los negros sudafricanos al tiempo que reconoce la influencia de su educación en la historia del arte occidental”.

La instalación de Sihlali incluye un sendero o pasaje visual en el suelo, desde la ventana hacia el interior, de norte a sur. La larga pieza divide el área central del suelo y lo separa en tres secciones longitudinales, cada una articulando una época en la historia de Sudáfrica, con las elecciones de abril de 1994 actuando como pivote histórico. Los períodos descritos son los anteriores a “los oscuros días de muerte y destrucción”, durante este evento considerado hoy mítico –“más optimista”– y después, brillante, fuerte, valiente y tranquilizador (Sihlali, 1995). El artista presenta un desafío a las verdades a medias y a las mentiras de la historia vivida en mala fe.

Sihlali habla de emplear “los movimientos de nuestra historia”, y todo su trabajo reciente parece interesado en tales movimientos. Pero esta es una historia no exenta de mito, o de complejas estrategias y retóricas de narración. En verdad, el momento histórico de nuestras primeras elecciones ha alcanzado dimensiones mito-poéticas, centrales a la descomposición y reestructuración de nuestras identidades. Este impulso se manifestó en ese momento verdaderamente mítico de abril de 1994,

cuando filas de sudafricanos se extendieron por toda la ciudad, suburbios y campos periféricos para capturar un voto que había tardado mucho en llegar. Por una vez nosotros, y en este momento pudimos ser realmente ‘nosotros’, vislumbramos cómo el mito podía ser, casi de forma mágica, una fuente y narrativa del genuino poder, disolviendo su capacidad de mistificación quizás más familiar al servicio de las narrativas de lo dominante. Puede que la cultura sudafricana esté aún estructurada en modos de actuación y oralidad que probablemente dan al mito su poder intenso. Parece que ahora estamos más capacitados para usar la concepción de mito que proclaman Raphael Samuel y Paul Thompson (1990), invocando el “poder de los símbolos, la fuerza de la ilusión” para servir a nuestras colectivas y diferenciadas necesidades culturales. Las consecuencias de hacer esto son considerables y pueden funcionar en todos los niveles del discurso, incluyendo debates cada vez más intensos sobre afrocentrismo. Como escriben estos autores:

“Al identificar elementos míticos en nuestras propias asunciones culturales y profesionales, amenazamos nuestra autoconfianza etnocéntrica. Descubrimos una dimensión psíquica que reconoce el poder del mito y el deseo inconsciente como fuerzas, no sólo en la historia sino en el desarrollo de nuestras vidas. Abrimos una historia que rechaza ser encerrada en cajas ... que por el contrario gira en torno a las relaciones activas entre el pasado y el presente, lo subjetivo y lo objetivo, lo poético y lo político”.

Para la mayoría, abril se convirtió en primavera, una especie de sentimiento colectivo, de aspiración colectiva, de promesa colectiva a nivel nacional. Fue difícil exagerar sobre ese momento y fácil caer en sentimentalismos (ver Brink, 1994). Como Tatamkulu Afrika escribe, “Sí, a pesar de la adversidad, mi corazón canta” (Brink, 1994).

El mito al servicio de la historia, en vez de la mistificación, puede producir ahora nuevas formas de narrarnos a nosotros mismos. El regreso del mito(s), mediatizado por Sihlali a través de, entre otras cosas, los *Idlozi* (espíritus ancestrales), es crítico aquí. Porque estas son las historias a través de las que la gente vive y ha vivido en espacios simbólicos, y los medios con los que aflojaron el nudo de la opresión. El *Apartheid* ‘nos’ inmovilizó, pero no correcta ni apropiadamente. Nuestro sen-

tido de lugar, permeable pero fuerte, se está abriendo, materialmente, simbólicamente, espiritualmente, a sí mismo y hacia otros. Todo esto junto –lo material, lo simbólico, lo espiritual– conlleva a la liberación de la cultura, y la liberación que la cultura podría prometer. Para Sihlali, “la función de los *Idlozi* fue mantenerme dentro de los límites de mi cultura al mismo tiempo que entendía mis contactos con la comunidad internacional” (Sihlali, 1995). En cierto sentido, la forma de saber de Sihlali, de producir lo que sabe, funciona un poco como la “genealogía” de Michael Foucault (1980), la “unión del conocimiento erudito y las memorias locales que nos permite establecer un conocimiento histórico de las luchas y hacer un uso táctico de este conocimiento hoy en día”.

La cruz de las elecciones (x) y otros signos, arcanos y familiares, los colores saturados y fugaces, los colores de la electricidad y la tierra, son el soporte del proyecto narrativo de reposición y, en verdad, de autoposición histórica de Sihlali. El cristal transparente mirando hacia el parque atraviesa un espacio que funciona como punto de entrada y salida, y está marcado por seis grandes obras basadas en murales. Tradicionalmente los murales están asociados con muros y, en el léxico de Sihlali, nos remiten tanto a lo personal como a la historia pública. Este se refiere incluso al Programa de Reconstrucción y Desarrollo (RPD) del nuevo gobierno de transición, como un recurso simbólico, nacional y personal. Resulta notable, incluso maravilloso, considerando que este proyecto social es más que conocido por el público, incluso cliché, que conlleve tal enriquecimiento y posibilidad para la creación personal. Por lo demás, el color, la forma, las diferentes configuraciones de los desvanecidos recuerdos y las veneradas imágenes de la infancia de muros y suelos, se filtran en el trabajo de Sihlali. Sin embargo, su movimiento es siempre tanto hacia atrás como hacia adelante: “Sí, existe un elemento de innovación pero mi principal ataque es mirar hacia atrás para poder ver el futuro” (Sihlali, 1995). El poder de Sihlali reside en esta bidireccionalidad.

En estos trabajos continúa una preocupación iniciada en los años ochenta cuando estaba fuera del país. Sihlali escribe sobre la ruptura que se produjo en 1985-86, cuando un viaje subvencionado a Niza “me permitió expresarme espontáneamente

en un lenguaje visual que había reprimido durante casi treinta años” (Sihlali, 1994). En su serie mural *Mapoga* (que emprendió en 1988 y continúa) “el poder espiritual de mi trabajo se relacionaba con el pasado, lo inmediato (presente) y el futuro, haciendo eco a nuestras creencias en la Trinidad (*Umveilingangi*) que rodea nuestra conexión ancestral con el pasado, el presente y el futuro. Sobre estos muros aparecen plegarias, mensajes y mapas secretos, canciones de amor y poemas, protestas y consignas políticas, símbolos religiosos y *graffiti* [firmas de la enfermedad]” (Sihlali, 1994).

Instalados en la Galería, los seis murales y la plétora de signos familiares y crípticos tramados en ellos no enmascaran lo que subyace más allá; la gente, el aire, el agua, la vegetación cultural que en conjunto puebla el Joubert Park. Lo que Sihlali maneja es una función de “realidades toscas” a las que Geers alude en su título. Él apuesta por una demanda en una institución todavía viva donde Geers quizás querría disminuirla en proporción inversa a su demanda como árbitro cultural. Esto podría ser una tergiversación de Geers, pero es una tergiversación que él estimula. En todo caso, a diferencia de Geers, Sihlali no convierte al arte en un accidente, ni en sus formas específicas ni como carácter. Mientras Sihlali no es acrítico, éste dirige sus energías a la recuperación, mejor, a la autorecuperación: “Los años de prescripciones de conceptos occidentales me han dejado frío, robándome lo que ha estado muy cerca de mi corazón. Finalmente, trabajando en estos paneles sentí una felicidad al crear mayor que cualquier gloria” (Sihlali, 1995).

Sihlali no mira cínicamente con recelo la figura del artista. Sus ambiciones están claras. Él *es* un artista y tiene el derecho a acceder a las instituciones del arte. Se reserva el derecho de admisión a lugares y espacios que se le negaron con frecuencia o que lo representaban “de otro modo” en el pasado. En definitiva, ésta es una obra centrada en una experiencia humana específica, afectiva y afectante en su indisposición a renunciar a un humanismo que fue, en cualquier caso, la diana del *Apartheid* y quizás de toda la empresa colonial. Esta integridad humana no es la conjetura del humanismo de la ilustración, sino algo “otro”. Su relación con las posibilidades de la agencia propia en la época de “la muerte del autor” –cuyos es-

tandartes son los “sujetos descentrados” a menudo parodiados en las extensiones fáciles de los discursos post-modernos imperiales— implora muchas cuestiones. Este es un proyecto para el futuro.

V

Nos trasladamos ahora a otro espacio institucional de la exposición de la Bienal, la Gertrude Posel Gallery en la Universidad de Witwatersrand. Esta galería hospedó una muestra titulada *Taking Liberties: the Body Politic* (Tomando libertades: la política del cuerpo).

Esta institución mayormente blanca se encuentra en la agonía de la transformación. Históricamente se ha considerado como liberal, incluso radical en su oposición contra el estado de *Apartheid*. Ahora está en crisis, a veces encarando cuestiones virulentas y a menudo intransigentes que tienen

que ver con el acceso, las formas de gobierno, la responsabilidad, su visión para el futuro como institución cultural y académica específicamente africana y los mecanismos para hacer de esta visión más que una retórica (ver Makgoba, 1995).

Taking Liberties, comisariada por Pitika Ntuli y por el que suscribe, estaba estimulada por el reconocimiento de que el cuerpo es precisamente donde lo social se transforma en personal, donde se interceptan la cultura y la naturaleza, donde las fuerzas de la historia influyen visiblemente sobre el individuo. En y a través del cuerpo, la vida social se transforma en experiencia vivida, y el cuerpo es el soporte de las luchas entre fuerzas de arriba hacia abajo y de abajo hacia arriba que tratan de es-

tructurarlo y controlar el orden social. En verdad, en cierto sentido, la historia de Sudáfrica podría leerse a partir del destino del cuerpo *in situ*. Inscrita, a veces gentilmente y otras veces directamente de una manera dolorosa, a través de las disciplinas urbanas de la etiqueta social, a través de las reglas sociales y la restricción del movimiento, a través de la estigmatización de la piel, a través de la prohibición de la asociación libre y de la prescripción de lo que los cuerpos pueden expresar, a través de la acción directa de la tortura y el encarcelamiento... todo esto legalizado en un masivo edificio de *Land Acts*, leyes de paso, regulaciones

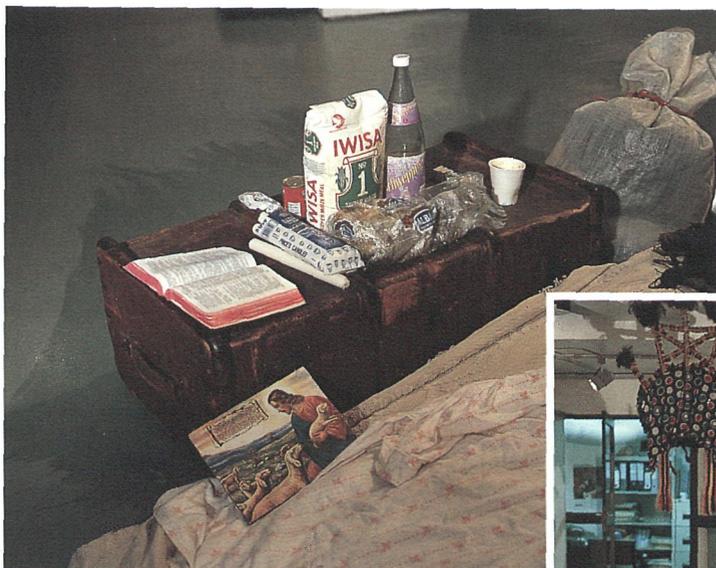
de control de entrada, el *Acta de Inmoralidad*, el *Acta de Supresión del Comunismo*, el *Acta del Terrorismo*, etc. Todo esto ha construido y estrechado nuestro espacio político, económico y personal, y nuestras acciones y afectos dentro de ese espacio. En *Taking Liberties* buscábamos representar visualmente y concretamente nuestra experiencia

específica de esas fuerzas que en Sudáfrica trataron y todavía tratan, de forma diferente, de organizar, regular y disciplinar el cuerpo. También tratamos de hacer visibles esas figuras y fuerzas que resistieron, y aún resisten, esta organización, regulación y disciplina.

Entrando a la galería, uno pasa al lado de dos grandes y obscuras cabezas originales del artista Reggie Letsatsi. Una cabeza descansa sobre un duro cojín como si fuera la figura de la historia, esperando ascender. La otra, aunque vertical, tampoco tiene cuerpo, como la primera. Y, como la primera, con pequeñas criaturas paseando por la cabeza. No sabemos si están “vivas” o “muertas”, si son la historia durmiente o la razón en



Reggie Letsatsi. *Sin título*, 1990. Cortesía del artista. Foto Jean Brundrit.



Kay Hassan. *The Flight* (detalle), 1994. Cortesía del artista. Foto Jean Brundrit.



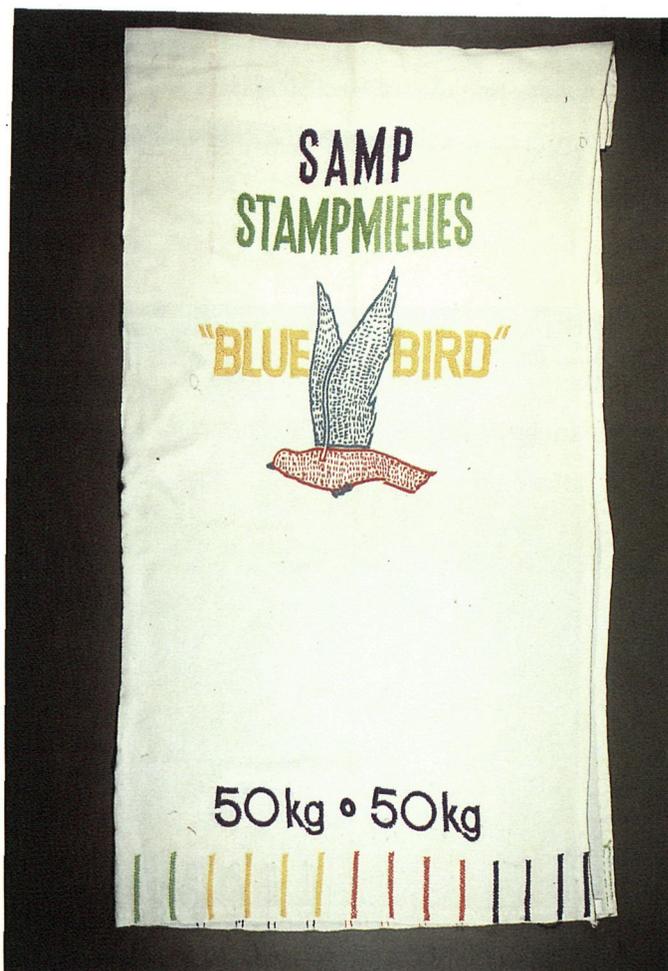
Kay Hassan. *The Flight* (vista de la instalación), 1994. Cortesía del artista. Foto Jean Brundrit.

estupor. ¿Son las divinidades de la decadencia de la tiranía, o de su ascensión? La cabeza durmiente no tiene cuerpo, como en un sueño. El cuerpo de la cabeza vertical quizás está enterrado bajo suelo. Cortadas o enterradas, son figuras ambivalentes, como Africa, como el espíritu de ese cuerpo opaco pero luminoso que tan elocuentemente interrogó el eminente escritor sudafricano J.M. Coetzee (1983):

“Tu voluntad sumisa pero tu cuerpo contrariado. Así fue como lo ví. Tu cuerpo rechazaba la comida con la que lo alimentamos y se volvió aún más delgado. ¿Por qué?, me preguntaba. ¿Por qué no comerá este hombre si está completamente hambriento? Luego, mientras te observaba día tras día empecé lentamente a comprender la verdad: sin que lo supiera tu propio ser consciente (perdona el término), llorabas en secreto por una comida diferente, una comida que no podía suplir ninguno de los campos. Tu voluntad siguió dócil, pero tu cuerpo bramaba ser alimentado por su propio comida y solamente por

esa. Ahora había aprendido que el cuerpo no contiene ambivalencias. Había aprendido que el cuerpo quiere sólo vivir. Había comprendido que el suicidio es un acto no del cuerpo contra sí mismo, pero sí de la voluntad contra el cuerpo. No obstante, aquí contemplaba un cuerpo que iba a morir en lugar de cambiar su naturaleza” (“Life and Times de Michael K.”).

Una vez pasadas estas cabezas aterradoras, y atravesada la entrada, nos enfrentamos con un aparentemente desordenado montón de bultos, paquetes y maletas viejas. Esta instalación es del artista Kay Hassan, titulada *The Flight* (La fuga). Es imposible moverse dentro del espacio de la galería sin que el cuerpo tropiece con estos obstáculos. El artista apremia al espectador creando pasajes tortuosos e incómodos a través de estas pertenencias personales. De esta forma no sólo se reconoce el cuerpo del espectador sino que también se le hace sentir. Sin embargo, el cuerpo del fugitivo está ausente. Esta ausencia –con sus inevitables insinuaciones a la violencia y a la política de la



Esther Maswanganyi y Fikile Skosana. *Xinkwamana*, ca. 1993. Cortesía Gertrude Posel Gallery. Foto Jean Brundrit.

desaparición— enlaza la experiencia de moverse a través de esos montones con la pérdida, una pérdida hostil de la privacidad. Esta pérdida socava cualquier indiferencia que pudiéramos sentir cuando pasamos a través de este espacio, ya sea entrando o saliendo. La instalación condiciona ambas. No estamos seguros de si la colocación de los montones deriva de la preparación para un asentamiento temporal o de algo más siniestro, como una huida rápida.

Los montones son los depósitos del desplazado. A través del temor, la violencia, la pobreza, ilegales o legalmente autorizadas, estos constituyen todos los bienes terrenales de las personas reales, los bienes que aguantan literalmente sobre sus espaldas o que arrastran en vehículos primitivos. Estos bultos no solamente reúnen comida y ropa para la supervivencia material, sino también cosas para la vida del espíritu. Hay víveres y

comestibles que han adquirido virtuales dimensiones simbólicas en la cultura del obrero sudafricano; signos de toda una clase cultural; por ejemplo, las conservas *Glenryck Pilchards* de etiqueta roja (en salsa de tomate), la media hogaza de pan blanco, el maíz IWISA de uso corriente. Las bolsas que contienen estos alimentos son en sí mismas materiales de la cultura artística, como sugiere el despliegue de *xinkwamana* de Esther Maswanganyi situado próximo a la instalación. Luego están los combustibles, los materiales para la luz, el calor y la energía. Las velas de cera blanca, las cocinas primarias y omnipresentes de parafina, síntomas de la carencia de energía eléctrica. También están los siempre presentes conservadores de energía, las mantas, las ropas, los periódicos. En conjunto, todos son iconos de una cultura en busca de un hogar.

Y luego están las cosas del espíritu, el bienestar de las pequeñas demandas de la creencia en otro mundo. La apropiación profundamente sentida de las cosas comunes, incluso los iconos triviales de religiones ortodoxas, son evidentes. En este caso particular, la *María con el Niño* del cristianismo, idealizada, ‘internacionalista’ euro-caucasiana y producida en masa, que encontramos en las tiendas baratas de la ciudad o en los puestos de las carreteras, forma parte del equipamiento espiritual. Y finalmente la *Biblia*, ese texto determinante de la empresa colonial y del *Apartheid*. La cosmología espiritual que funciona en estas circunstancias ininterrumpidas es admitidamente híbrida y mezclada, resistiéndose a la fácil asimilación o, incluso menos, al enjuiciamiento de los que no participan.

Estas mercancías apiladas presentan una iconografía que se remite a la historia local, aunque haya sido imaginada y configurada traumáticamente en la cultura de los refugiados, como en la tragedia de Ruanda. El eminente sudafricano Sol Plaatje (1876-1932) nos ofrece un brillante testimonio de las consecuencias del llamado *Native's Land Act* de 1913 con el relato que escribió en 1916 sobre la expulsión forzosa de una mujer soltera que no cumplió las órdenes laborales del terrateniente:

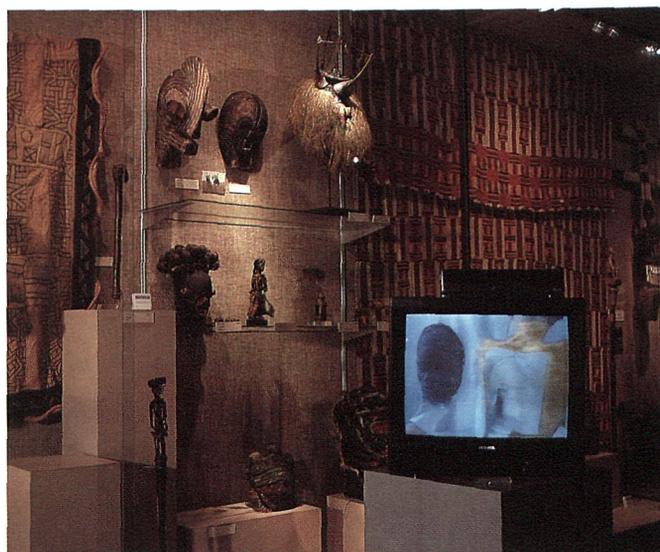
“El holandés le ordenó que ‘se marchara’ y con un juramento añadió: ‘debes buscarte otro hombre antes de que llegues a tu próxima morada, porque la ley no te permitirá que te

quedes allí hasta que tengas un hombre que trabaje para el Baas'. Se cuenta que después de haberle dado este consejo el terrateniente prendió fuego a la choza donde vivía María y como el viento fresco del sureste desplazaba el humo de su casa en llamas hacia el noroeste, María se alejó de su granja con mantas y sábanas sobre su cabeza y sobre las cabezas de su hijo e hija, y llevando a su hijo de tres años atado a su espalda... Los niños lloraban amargamente al despedirse de las asociaciones queridas de su hogar reciente en busca de otro desconocido y vacío. No se han tenido noticias del destino de esta familia desde que fueron expulsados a la fuerza". (Platzky y Walter, 1985)

Afectivamente simple y emocionalmente arrebatadora, la obra de Hassan habla de una experiencia que muchos de nosotros conocimos sólo a través de la iconografía pública distante de los refugiados y de los sin hogar –las consecuencias ‘colaterales’ mediatizadas de la guerra y los desastres ‘naturales’ en los medios de comunicación, en los periódicos, en la televisión, y en las revistas. No satisfecho con la coartada implícita en esas interposiciones de los medios de comunicación, de los reclamos y títulos inflados del *Imperio de los Signos*, Hassan lleva la obra a la propia residencia y responde directamente al esqueleto semiótico utilizando a una de las mujeres de servicio de la galería (que representan el centro de las disputas laborales con la universidad) para que (re)haga la cama. Ella está debidamente reconocida. Irónicamente, los trabajadores montaron una protesta en el gran salón de la universidad cercana, a unos veinte metros de la galería, viviendo y durmiendo en sus dependencias (ver Makgoba 1995, Keeton 1995).

VI

Una vez pasada la instalación de Hassan, descendemos por las escaleras de la galería hacia el espacio oscuro de la Muestra Permanente de la Colección de Arte Africano propiedad del Standard Bank. Esta muestra se circunscribe ya en un campo de conflicto. Gary van Wyk (1994), por ejemplo, argumenta (como parte de una discusión mucho más extensa) que la “decisión de la exposición de remitir los retos postmodernos al canon de la estética occidental, eclipsa el reto al canon del arte africano que plantean los objetos africanos”.



Penny Siopis. *Per Kind Permission (Fieldwork)* (detalle), 1994/95. Cortesía del artista. Foto Jean Brundrit.

En esta bóveda casi subterránea, el distintivo brillo azul frío de un monitor de televisión se refleja sobre los cristales de la superficie de las vitrinas. Aquí es donde nos encontramos con la instalación de Penny Siopis titulada *Permanent Collection*. Esta instalación de Siopis utiliza de manera múltiple y aguda la muestra permanente del Standard Bank.

La superficie de cristal de una de las grandes vitrinas está cruzada por un fortuito enrejado de armazones de madera. No está claro si esto significa que está en los primeros momentos de ser instalada o colgada. Los objetos de la cultura africana, en su mayoría de un pasado relativamente distante, están amontonados y apilados detrás del enrejado. La clasificación, el título (el ancla para producir significaciones para los objetos lavados y desinfectados) parece mezclado y confuso. No obstante, parece funcionar cierta lógica de organización en la selección, la asociación y la yuxtaposición de los objetos. Todos parecen manifiestamente antropomórficos: tambores con pechos, calabazas con figuras de nalgas y genitales relevantes, que se abrazan y descansan juntas. El cuerpo no sólo está presente en las formas, sino en el hecho de que los objetos están confeccionados manualmente –acariciados, tocados, marcados, manejados por el cuerpo humano vivo. Con todo, este segundo cuerpo, el marcador consciente, o la comunidad de marcadores, está au-

sente, salvo en las raras fotografías de archivo de los fragmentos del texto.

Como si fuera para marcar esta separación del sujeto consciente y del objeto manufacturado, este silencio, el enrejado sobre el cristal provee un armazón para la distribución azarosa de los mismísimos fragmentos del cuerpo contemporáneo. Estos fragmentos no tienen nada particularmente elegante. Los miembros están separados de los torsos, los torsos se hinchan con una fecundidad extraña e incluso monstruosa. Cada fragmento está cubierto con una substancia, principalmente elementos del comercio colonial, como té, café, azúcar, especias. Aderezados así, estos fragmentos interrumpen, detienen y complican la mirada de la cultura material ordenada en la vitrina de atrás.

La analogía entre el comercio colonial y la colección de la cultura material está clara. Pero igualmente clara es la mediación de la crítica de la violencia de coleccionar y clasificar a través de una articulación mediatizada (tentativa y frágil) tanto de la belleza como de la aficción. Por todos los rastros de sangre que cruzan nuestro (des)colonizado continente, rastros regados de miseria humana, aquí existe un deseo no solamente de encarar esa historia sino de sentir realmente su pulso tanto tiempo escondido y de responder a esos sentimientos en el aquí y ahora. La obra de Siopis es melancólica, una obra de duelo. Sin embargo, por todos los riesgos que supone, por toda su mortalidad, es también una obra que busca un camino hacia adelante, que investiga.

Más allá de la fácil exhortación, el espectáculo sensacional en el que a veces se convierten las muestras de esta clase, raramente exige algo serio del espectador crítico. En esta instalación, sin embargo, un espejo de gran formato situado a la espalda de la vitrina, asegura que al menos el espectador no pueda escaparse de su propia presencia. Igualmente, que el espectáculo permanezca en la oscuridad hasta y a menos que el espectador físicamente pulse el interruptor, inundando la escena de luz. El espectador se involucra inevitablemente en el descubrimiento, para bien o para mal. La inocencia y la ignorancia tienen un uso limitado en esta acción.

Parte del proyecto en esta obra parece ser una obsesiva

necesidad de resolver el problema de la historia y sus relaciones, lo cual nos remite al vídeo especular y reflejado sobre las superficies de la instalación. En el vídeo, la cuestión de dibujar sobre el cuerpo y de ocuparse del cuerpo de “los otros” se asume de una forma directa y material. *Dibujar* es al mismo tiempo extraer e inscribir.

En el vídeo, enmarcado en este espacio subterráneo y titulado “Per Kind Permission (Fieldwork)”, dos intentos de dibujar sobre el cuerpo constituyen la narrativa primaria. Ambas imágenes están dibujadas por manos anónimas con tinta negra sobre un paño blanco. Las manos mismas están aisladas por los guantes de algodón que se usan normalmente para prevenir el contacto con la piel y la contaminación en museos y en los trabajos de medicina clínica. La superficie blanca se circunscribe sobre la superficie del cuerpo tibio “casi blanco”, en medio de la espalda. Este espacio entre la nuca y la parte de la espalda entre las paletillas, es el espacio de la puñalada trasera, donde se azota, de la despedida. Es un espacio vulnerable. El cuerpo es el de la artista. Las procedencias de los dos dibujos son en sí mismas representaciones, una es del molde de una máscara tomada de una persona anónima (de todos modos una máscara de muerte), y la otra de una fotografía que captura, como hacen las fotografías, el pasado, un momento muerto, un *punctum* de la vida del artista.

La blancura es definitivamente significativa en este escenario, un centro ausente, como discutirían Claire Pajackowska y Lola Young (1992). Es, como su ‘otro’ (‘el negro’), un color superdefinido, si es que es color. Ciertamente necesita ser reinscrito, y no menos desde el punto de vista de ‘los otros’. Como bell hooks escribe (1992):

“Durante años, los sirvientes domésticos negros que trabajaban en las casas blancas, actuando como informadores trajeron conocimiento a las comunidades segregadas —detalles, hechos, observaciones y lecturas psicoanalíticas del Otro blanco. Compartiendo la fascinación por la diferencia que los blancos expresaban colectiva y abiertamente (y a veces vulgarmente) mientras viajaban alrededor del mundo en búsqueda del Otro y de la Otredad, los negros, especialmente aquellos que vivieron durante el período histórico del *Apartheid* racial

y de la segregación legal, también han mantenido de manera similar una constante curiosidad por ‘los fantasmas’, ‘los bárbaros’, esas apariciones extrañas que fueron forzados a servir”.

Las figuras blancas a través de todo el cuerpo de esta obra, como presencia, como ausencia, como carencia, como pantalla para recibir inscripciones y proyecciones, como velo que enmascara y oscurece, como segunda piel, como el tejido duro de la cicatriz, o como algo que va a ser tejido muerto. En la actuación del vídeo la pintura blanca no sólo describe y circunscribe literalmente el campo de la representación, sino que también, en cierto punto, actúa como una especie de bálsamo, una unguento para la violencia de la representación inscrita en ese campo. En esta obra, en la manera en que se dispone el blanco, en que casi acaricia la espalda del cuerpo que es últimamente el campo real de la inscripción, en la manera en que su espesor opaco se escurre dentro de la superficie agrietada y frotada, embalsamando la representación erosionada de la máscara del “otro” virtualmente reducida a un trazo por la mano que lo inflige, algo sucede. ¿Qué, exactamente?, ¿algo del dolor y del poder productivo del acto de representar al “ser” y al “otro”? Este orden de cuestionamiento es tan imposible como inevitable. El proceso ensayado en esta obra, para usar las palabras de Toni Morrison (1992), es el de la raza convirtiéndose en metáfora, de la raza transformándose en “una forma de referirse a y disfrazar las fuerzas, los eventos, las clases y las expresiones de la decadencia y las divisiones sociales mucho más amenazante para la política del cuerpo que lo que ha sido la ‘raza’ biológica. Costosamente mantenida... parece que tiene una utilidad más allá de la economía, más allá de la separación de las clases entre sí y ha asumido una vida metafórica tan completamente tramada en el discurso diario que es quizás más necesaria y está más a la vista que nunca”.

El dolor del cuerpo inscrito en el proceso es demasiado real. A través de la actividad de la representación y de la re-representación, el cuerpo literalmente se encrudece y sensibiliza. Y en este particular trabajo, la colisión de los discursos médico-científicos (1) y estéticos (mediados respectivamente por la actual máscara y su dibujo) incita cuestiones éticas en ambas direcciones. El dibujo “en vivo”, no diferente por completo del

discurso científico, a menudo objetiva lo que repasa con indiferencia. A menudo existe una disculpa estética, pero esta no convence más que las otras. En cualquier caso, el proceso establecido aquí, un proceso en el que la actividad de la representación ni es inocente ni transparente, parece abrir posibilidades a la representación del ‘yo’ y del ‘otro’, menos en términos de exclusión, borradura y explotación, que de una mezcla de identificación y deseo de narrar.

Hubiera sido demasiado fácil no haberse embarcado en absoluto en este viaje malogrado. Pero la embarcación que realiza Siopis encara una historia de relacionar al ‘yo’ y al ‘otro’, no desde la ignorancia, ni en el saber, esa sabiduría política de ‘manos fuera’ interesada en seguridad primero, sino en un conocimiento lo más completo posible en esta coyuntura histórica, este momento auspiciante de cambio. Impulsada por el deseo de movilidad liberadora, Siopis busca reconocer su propio lugar en el circuito de la representaciones que estructura nuestra experiencia con frecuencia discriminatoria. Pero esto no es todo, no es suficiente. Ella también busca no sólo reconocer la refiguración represiva del ‘otro’ en este circuito, sino examinar, arriesgadamente, su potencial para el placer, el intercambio y la identificación. Y en el nuevo conocimiento, los nuevos sentimientos, las nuevas experiencias de esos conocimientos, producir, encontrar un “otro” diferente a esa Europa (a la vez su historia y no su historia) que, como Frantz Fanon escribió, “sitúa su cara contra toda solicitud y toda ternura” (1967).

VII

Las frágiles conexiones entre todos los artistas aquí citados nos ofrecen una configuración actual del arte sudafricano. Todo está ahí: el intercambio de signos, la dispersión y el desarraigo de la significación, la resistencia a esta circulación, dispersión, desarraigo, la violencia social real, la búsqueda de una identificación productiva, la lucha con la contradicción.

En muchos sentidos, la topografía cultural de la Sudáfrica del *Apartheid* (metrópolis, urbanizaciones, áreas rurales, separadas, divididas, segregadas, con recursos diferenciados) desafortunadamente ha sobrevivido relativamente intacta a la Bienal de Johannesburgo. Dada la inversión cultural y finan-

ciera de la Bienal, ésto equivale a una atrocidad cultural, al menos a este nivel. Esto ha hecho el terreno cultural innecesariamente más peligroso para trabajar. El mapa discriminatorio ya familiar de la marginalidad (ver Christopher, 1994), el desequilibrio del centro y la periferia, se mantiene culturalmente tan robusto como siempre. Todo es prácticamente como era, aunque no del todo.

El evento que fue la Bienal de Johannesburgo, a pesar de sus fracasos, su internacionalismo tedioso, su concepción cultural, y su retórica vacía, se mantiene, no obstante, como un poderoso testamento a la energía cultural de los artistas y de la comunidad artística de Sudáfrica. Si valió para algo, fue para concentrar una energía que arriesgadamente generó pasión y apertura, un deseo de los artistas de conocer a otros artistas, de los curadores por conocer a otros, un deseo de escuchar voces de más allá de nuestras orillas, un deseo de explorar intercambios culturales duraderos, un deseo de sentir, conocer e imaginar mundos diferentes. En verdad, como Sihlali dice, él se siente “recreado”. Parte de esos sentimientos se vuelven explícitos para Sihlali, y más generales para otros, sobre el reconocimiento de las poderosas afinidades con la cultura visual de América del Sur, Asia y el resto de África.

El arte sudafricano necesita intercambio, introducirse, inspirarse en los circuitos más allá de sus fronteras ahora abiertas, pero no en cualquier término ni a cualquier precio. Necesitamos mirar hacia afuera y hacia dentro simultáneamente, sin descuidar uno en favor del otro.

VIII

Quiero finalizar volviendo a las imágenes tristes aunque familiares con las que comencé este artículo. En ciertos sentidos, las obras de Ken Oosterbroek apelan a la imagen estereotipada de África –indiferenciadas y homogeneizadas– en el dominio internacional; la imagen de la víctima. Aunque dolorosos como son, tanto la realidad de la imagen como el proceso que solicita la sensación, debemos avanzar contra esta iconografía de la victimización, sin negarle, ni desacreditar, su realidad y su historia. Necesitamos intentar desarrollar ese humanismo *radical*, sin las pretensiones y las tergiversaciones de la ilustración, al

que Frantz Fanon y otros se han aferrado tan intensamente; un humanismo del *relacionarse*, de comunión con la diferencia.

Cualquier respuesta a la catástrofe que es nuestra historia humana, cualquier reconocimiento de la barbarie cultural, tiene que ver con reformar las nociones pasadas de moda; la verdad, y, con la verdad, el humanismo, y con el humanismo (al menos en la cultura) lo hermoso. Todas ellas nociones difíciles y peligrosas. Pero necesitan reincorporarse al escenario histórico de la cultura. Mamphela Ramphele sugiere que debemos prestar atención a estas palabras del escritor Chinua Achebe: “La verdad es belleza, ¿no? Debe ser, ya sabes, hacer que alguien muriendo con tanto dolor, hacerle... sonreír. El lo ve y es..., ¿cómo diría?, es insoportablemente hermoso” (“The Healing of a Nation”, 1995). De una forma confusa, complicada, todas las obras mencionadas aquí tocan y encaran esta verdad, una verdad distintivamente humana. Escribiendo hace tiempo en “Black Skins White Masks”, Fanon habla de “las verdades” como si fueran “entonces un fuego en mí”, de “la humanidad manteniendo este fuego a través de la autocombustión”. Luego, en su característico estilo visionario, apunta a la posibilidad de un futuro de cara a la historia, un futuro de “la humanidad liberada del trampolín que es la resistencia de los otros y excavando en su propia carne para encontrar un significado”. Belleza, verdad y fuego; material suficiente para el proyecto humanista radical para un futuro habitable y una cultura visual viva.

NOTAS

1.- Las máscaras faciales fueron modeladas principalmente durante un trabajo de campo médico-antropológico para un estudio de tipo somático en el Departamento de Anatomía de la escuela de medicina local. Algunas fueron tomadas de personas vivas, mientras que otras son de hecho máscaras mortuorias. Para una discusión interesante sobre la práctica relacionada de la realización de los moldes de “Nómadas salvajes” y “Hotentotes” para los despliegues museísticos, consultar Patricia Davidson (1993).

NOTA DE TRADUCCIÓN

*Economía procrustea. Referido a Procrustes, personaje de la mitología, ladrón que amputaba miembros a viajeros para hacer su cama. Asesino de Teseo.

Colin Richards es un historiador, crítico y curador de arte. Nacido en Sudáfrica, Richards es consejero y colaborador de diferentes revistas y periódicos internacionales de arte. En la actualidad es el catedrático decano del Departamento de Bellas Artes de la Universidad de Witwatersrand, Johannesburgo.