

# ¿Por qué no han existido artistas africanos de vanguardia?



CANDICE BREITZ

El título de este artículo suscita problemas terminológicos inmediatos: el “Africa” a la que se refiere es la invención que, hasta recientemente, los proveedores del conocimiento han aceptado sin oposición. La posibilidad de una vanguardia no se ha considerado siquiera dentro de esta invención esencializante. Este artículo sugerirá la necesidad de poner en entredicho la distinción que se ha establecido entre una sensibilidad “europea” y una sensibilidad “africana” dentro de esta invención, en vez de aceptar esa distinción como incuestionable. Aunque en mi discusión me concentraré en ejemplos sudafricanos, el uso del término “Africa” cobrará después una mayor relevancia, cuando trate la manera en que todo el continente africano ha sido fabricado, como concepto, en oposición negativa a la “civilización” occidental en el pensamiento occidental.

## 1. EL VERDADERO ORIGEN

Desde sus inicios, la Historia del Arte ha sido un asiento importante en la fabricación de una noción particular de la existencia independiente de Occidente. Este proyecto inconsciente ha situado regularmente a Africa en una posición anterior a la occidental en la escala evolucionaria. Reconociendo esta perpetuación de linealidad progresiva (desde el siglo dieciocho), el

establecer exclusiones en la Historia del Arte se hacía necesario como función de la auto-definición occidental que precluía (teóricamente) la posibilidad de una vanguardia africana.

El mismo término de ‘vanguardia’ tiene muchas historias —aunque cada manifestación de vanguardia estética ha sido particular, puede decirse que el vanguardismo se ha entendido de manera general como una estrategia que situaba la innovación en primer plano. El término se usa aquí en ese sentido amplio, como lo utiliza con frecuencia la comunidad artística de Sudáfrica para referirse a ciertos artistas sudafricanos, en vez de referirse históricamente a la vanguardia rusa post-revolucionaria o a la vanguardia Greenbergiana. En el contexto sudafricano, el término se recluta para evocar una novedad o un desafío de los límites, una definición que históricamente es bastante más familiar. Sin embargo, a mí me gustaría explorar la división binaria que impulsa este término (‘vanguardia’) dentro de la comunidad artística sudafricana, en vez de recapitular las similitudes y distinciones entre vanguardias históricas bien teorizadas, como un ejemplo de los diferentes disfraces que puede asumir el término, de acuerdo con un momento cultural y político específico de su repetición. Para decirlo con simplicidad, la división se produce entre aquéllos que valoran la vanguardia como un “corte” progresivo y aquellos que se

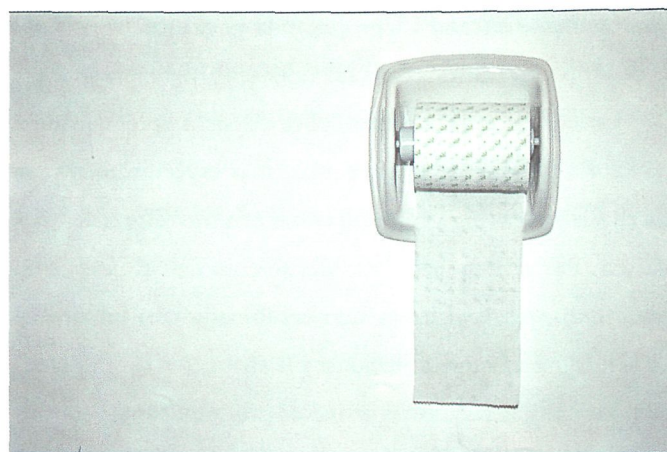
proclaman contra ésta, considerando, por el contrario, la mismísima noción de una vanguardia como otra importación eurocéntrica más.

Es importante considerar el impulso posible que pudo provocar la inversión de la comunidad artística sudafricana en dos representaciones binariamente opuestas del vanguardismo. Esto servirá también para iluminar el momento en el que se acaloró todo el debate en torno al vanguardismo (que apenas se había suscitado con anterioridad) en el contexto sudafricano. El primer campo, la vanguardia y sus defensores, reivindica un pasado muy diferente y consecuentemente un presente muy diferente al del segundo campo, que insiste que es necesario perseguir una visión contemporánea africana más ‘auténtica’. Andrea Vinassa describe una respuesta común a quienes reclaman el *status* de vanguardia:

“Los críticos [...] han esbozado un escenario de artistas blancos insensibles y neo-fascistas que están desinteresados en la realidad africana, rebuscando su ‘falso estilo postmoderno’ en las revistas de arte extranjeras y no en su propio entorno” (1993).

Para entender lo que están rechazando estos artistas al volverse hacia las tendencias del mundo del arte internacional, en vez de buscar una identidad africana ‘auténtica’, es necesario describir las condiciones inefables de la actividad artística que dominaron en Sudáfrica a finales de los setenta y en los ochenta. Durante esta época, el arte se desplegaba principal-

un arma de resistencia contra el régimen del  
r los artistas que se consideraban en oposición al  
presentaciones de los AK47 y los puños cerrados  
or doquier, y la creación artística que no expresa-  
la resistencia política se descartaba como indul-  
onaria. El cambio hacia una actitud internacio-  
anguardia’ se forjó como resultado de un sentido  
con la situación (que demandaba una identifica-  
on la situación política y en la que participaron  
que ahora se clasifican y son clasificados como  
chs, uno de los destacados portavoces culturales  
mo de los primeros que denunció públicamente



Kendell Geers. *Después de Manzoní*, 1994. Cortesía Everard Read Contemporary, Johannesburgo, Sudáfrica.

la noción dominante de que el artista era *primero* parte de la lucha y sólo *secundariamente* un trabajador cultural. En su artículo “Preparándonos para la libertad” (1989), Sachs sugería que los artistas sudafricanos habían sucumbido a un estado de inercia cultural, en la que expresar alineaciones políticamente correctas se había llegado a considerar como un objetivo cultural en sí mismo suficiente, paralizando así la posibilidad de que los artistas exploraran la mucho más rica y ambigua naturaleza de la representación. Aunque el artículo de Sachs estaba sobre todo interesado en provocar una tolerancia cultural más amplia para todas las formas de la creación artística, los ‘futuros vanguardistas’ lo recibieron como un presagio específico de la dirección que necesitaba desarrollar el arte sudafricano. Kendell Geers, por ejemplo, entendía que el desafío de Sachs lo podía llevar a cabo una ‘vanguardia’ mejor que nadie. En su respuesta a Sachs, titulada “El arte como propaganda inevitablemente se autodestruye”, Geers escribe:

“El arte de vanguardia se reexamina críticamente y reajusta continuamente sus estrategias, previniendo el que se degeneren en fórmulas fáciles. En este sentido, siempre depende de la historia, mientras que al mismo tiempo es una reacción contra ella. Este arte se opone diametralmente a la propaganda que sólo se propone presentar lo que perpetúa mejor su causa y que en este particular es incapaz de sustentar ninguna crítica real. La cultura que anteriormente se consideró a sí misma como un arma de la lucha degeneró a menudo en un estado



peligrosamente cercano a la propaganda en su estricta insistencia de ser políticamente correcta” (1990).

Para Geers, la proclama pública de Sachs apremiaba una trayectoria distante de lo particular, más específicamente, lo que en adelante se iba a concebir como una trayectoria de ‘vanguardia’. Por alguna razón, ese alejamiento del arte explícitamente *anti-Apartheid* había sido combinado con un desdén por la imaginaria representacional y la atribución de un potencial más radical a las formas artísticas proclamadas como vanguardia en los círculos internacionales. Aunque esta postura no contribuía a la elisión de la responsabilidad política del artista, denunciaba cualquier clase de particularismo en la expresión de los temas políticos como inherentemente problemático:

“Con frecuencia encontramos clichés que degradan las tradiciones eurocéntricas. ‘Swan Lake’ se compara de repente con la danza Zulú y se considera inferior a ésta. Hablar de Afrocentrismo y la denuncia de los valores europeos se ha convertido en una moda. Esto es innecesariamente contra-productivo... el rango de los posibles modos de expresión en Sudáfrica es único en cuanto tiene lo mejor del Primer y Tercer mundos. Sólo a través del examen crítico y el mutuo reconocimiento de estas tradiciones puede nacer una vanguardia únicamente africana” (1990).

El cambio hacia un llamamiento al vanguardismo sudafricano articulado aquí por Geers debe entenderse, pues, en el contexto de un imperativo claustrofóbico para crear un arte políticamente explícito. No obstante, lo que le falta reconocer



Bienal de Johannesburgo, 1995, Sudáfrica.  
Willem Boshoff, *Alfabeto para ciegos*, 1995. Fotografía Andrew Meintjes.

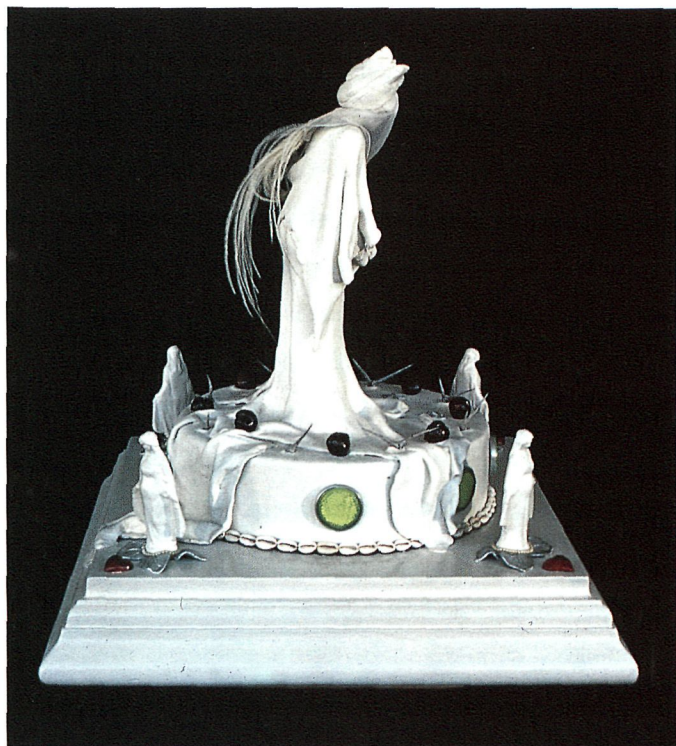
a Geers es que la ‘competencia saludable’ que propone como usurpadora de esta claustrofobia no puede considerarse como una competición abierta. Todas las competiciones tienen reglas y si uno no está familiarizado con estas reglas, uno simplemente no puede jugar el juego:

“En la búsqueda de nuevas formas de expresión, el arte de la vanguardia establece un estado saludable de competitividad. Los artistas se descubren a sí mismos compitiendo tanto con la historia como entre sí para encontrar una solución personal y única a la cuestión de la representación. Esto eleva el estándar del arte... El vanguardismo, por su propia naturaleza, no es tan accesible como la propaganda. Por esta razón, con frecuencia se ha rechazado como elitista. El error en este país ha sido disminuir el estándar del arte con la esperanza de atraer una audiencia más amplia. Este arte resultó en la creación de gente culturalmente perezosa y en la disminución del alcance de la posible apreciación cultural” (1990).

Existe una ironía peculiarmente sudafricana en el hecho de que los proponentes del vanguardismo, al denunciar el particularismo en la búsqueda de una cultura visual inclusiva, inintencionalmente provocaron una división entre los que conocen ‘las reglas’ y los que no. En este caso, como en la mayoría de las circunstancias sudafricanas, esta es una división racial (y de clase) que se produce entre artistas blancos educados-formalmente y artistas negros a los que raramente se les ha dado acceso a estas y otras ‘reglas’, como resultado de la disparidad masiva de recursos y facilidades educativas bajo el *Apartheid*.

Las implicaciones del llamamiento a la vanguardia, desde luego no podían resonar con homogeneidad en una comunidad visual fragmentada como la sudafricana. Existía un segundo campo que sospechaba una complicidad entre la adopción de lo que se percibía como tradiciones culturales elevadas (esto es, estrategias de vanguardia) y las maniobras colonialistas eurocéntricas, a pesar de la afiliación izquierdista abiertamente declarada por la vanguardia. Para muchos, una retórica rociada con términos como “mejoría” y “estándar” sabía demasiado a los principios de la ilustración pervertida que habían sido forzados a tragarse bajo el régimen del *Apartheid*. En respuesta a divisiones culturales similares, Thomas McEville ha sugerido que:





J. Alexander. *Tarta*, 1993. Técnica mixta.

“En contraposición [a las sociedades tradicionales o no-modernas], las ideas que sustentan y rodean la producción del arte europeo durante los últimos siglos han incluido la idea de que el destino del arte es formular la idea del progreso; la evaluación positiva de la innovación a través de la que se logra este progreso; un énfasis sobre la sensibilidad individual como medio a través del que se realiza esta innovación y una consecuente elevación de la persona del artista a una estatura por encima de la del artesano” (1995).

McEvelley formula la cuestión que incita esta última observación como sigue: “Si los pueblos anteriormente colonizados continúan esta ideología artística, ¿están contribuyendo a la continuidad del mito del progreso que fue un instrumento de su opresión?” (1995). Responder a la cuestión de McEvelley afirmativamente con respecto al debate sudafricano sería ignorar la especificidad del momento repetitivo de este debate y los términos en los que se moldea: la división descrita ha separado distintivamente a la comunidad artística sudafricana en los que están *por* y los que están *en contra* de la adopción de las estrategias de la vanguardia, creando así una situación binaria artificial. Este dualismo no tiene en cuenta el alcance de las identi-

dades sudafricanas hibridizadas, cuyo reconocimiento debe negar necesariamente la inclinación a examinar el debate como una simple elección entre tradiciones ‘eurocéntricas’ o afro-céntricas. El ‘arte sudafricano’ se produce en el *loci* de tensión que existe entre los diversos pasados e identidades culturales, políticas y económicas que son por igual auténticamente sudafricanos.

Esencialmente, lo que se discute en el debate sobre vanguardismo es el *pasado* que reclaman las posiciones binariamente opuestas descritas, y el consecuente *presente* sudafricano que por implicación se demarca como ‘auténtico’. La afiliación a las tradiciones occidentales que expresa la vanguardia se contradice con la reivindicación de un pasado africano más ‘genuíno’. Bongí Dholo escribe:

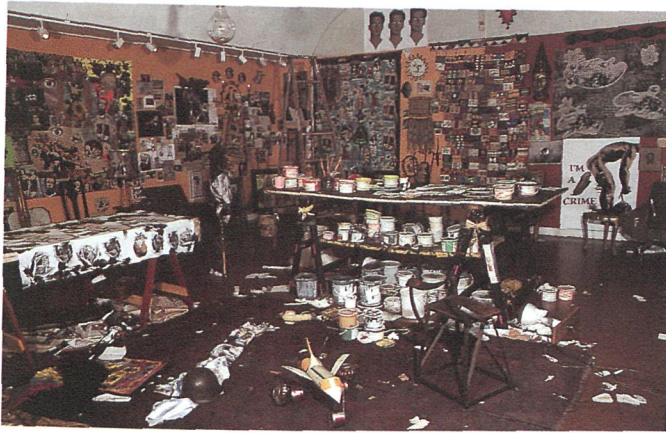
“En vez de reconocer su pasado indígena, los artistas sudafricanos han tendido a asumir los pasados de otros países para guiar sus creaciones artísticas. Los únicos artistas sudafricanos que han sido reconocidos son los que se las han arreglado para convertirse en adeptos de un vocabulario artístico mayormente europeo. Este pequeño puñado de artistas se ha encontrado en la posición afortunada de controlar su propio destino artístico. Los artistas blancos con frecuencia han utilizado su educación privilegiada como fundación de sus ambiciones: les ha dado acceso a becas, estudios en el extranjero y la oportunidad de continuar y con frecuencia lograr sus ambiciones... El aislamiento ha significado que en vez del reconocimiento de lo que es común entre los países africanos, su arte no sólo se ha mantenido extremadamente provinciano, sino que ha tendido a buscar modelos ejemplares en las culturas de sus colonizadores” (1995).

Mngane Wally Serote sugiere un disgusto similar por la identificación de los sudafricanos con la tradición occidental:

“Sí, los blancos sudafricanos son profesionales, tienen dinero, recursos, habilidades y medios de comunicación y durante años se han relacionado con Inglaterra y con el resto del mundo a distintos niveles, formal e informalmente; siempre se han considerado parte de la “cultura civilizada” de Europa” (1990).

Serote responde a Sachs en unos términos que sugieren





Bienal de Johannesburgo, 1995, Sudáfrica.  
Steven Cohen. Instalación en la Johannesburg Art Gallery. Fotografía Andrew Meintjes.

que la mera destitución del arte abiertamente político es insensible en su repudio implícito de las condiciones y experiencias que allí se representan:

“Los puños cerrados pintados y esculpidos, los AK47 y los retratos de líderes de la Revolución, puede que no tengan ningún significado para los demás, pero estos han sido armas para la liberación del pueblo sudafricano que consiguieron la diferencia entre la vida y la muerte” (1990).

Estoy sugiriendo que el pasado sudafricano es un campo de batalla disputado ferozmente sobre el que se bate la exhortación a la tradición vanguardista supuestamente homogénea de Occidente con la aserción de una tradición africana putativamente más genuina. Y es a través de la continua relectura de estos pasados, la continua remodelación de uno como más auténtico que el otro, donde los diferentes demandantes fijan los límites de las estrategias apropiadas para el artista contemporáneo sudafricano. La insistencia sobre un origen auténtico sobre el que el sujeto cultural debe forjar una identidad contemporánea es crucial para ambas posiciones binariamente opuestas descritas. Por deducción, si pudiéramos determinar de una vez por todas cuál es el *verdadero* origen, las tropas se retirarían, concertando comportarse en conformidad. Sin embargo, me gustaría argumentar que es factible y deseable trasladar esta batalla del binarismo que ambos campos endorosan implícitamente a través de su exhortación a un origen ‘auténtico’. Dada la acción recíproca compleja y multiplicada

de los pasados de Sudáfrica, ninguno de los cuales puede decirse que sea homogéneo o estable en la formulación de ‘la identidad sudafricana’, el intento de identificar el pasado sudafricano más ‘auténtico’ parece auto-fracasado. Por lo demás, la misma noción de una tradición ‘africana’ o ‘europea’ es reductiva. Los sudafricanos han sido sometidos durante mucho tiempo a un régimen que delimitaba sus identidades de acuerdo con categorías mutilantes y fantásticas. Ahora que el reinado de la clasificación fascista llega a su final, parece penoso que los mismos sudafricanos se propongan constituir para sí mismos identidades culturales ‘auténticas’ a través del recurso a los orígenes culturales ‘verdaderos’. Porque si algo nos enseñó el *Apartheid* fue que no existe origen verdadero. Homi Bhabha ha escrito que:

“La peculiaridad de la presencia parcial, incluso metonímica, de las culturas descansa en articular aquellas divisiones sociales y los desarrollos desiguales que disturbaban el auto-reconocimiento de la cultura nacional, sus oleaginosos horizontes de territorio y tradición. El discurso de las minorías, a favor y en contra del que se habla en las guerras multiculturales, propone un sujeto social constituido a través de la hibridación cultural, la determinación exagerada de las diferencias comunales o de grupo, la articulación de distinciones desconcertantes y divergencias triviales” (1993).

Considerar que la batalla a favor y en contra de la noción del vanguardismo acarrea una simple elección entre las historias culturales europeas y africanas es aceptar que el sujeto está constituido coherentemente a través de la reflexión sobre un pasado cultural coherente y autocontenido, sea ese pasado eurocéntrico o afrocentrista. Por el contrario, el pasado es renegociado constantemente, como es la ‘sudafricanidad’. Por consiguiente, Bhabha sugiere la necesidad de acoger una agencia cultural intersticial “ que rechace la representación binaria de antagonismo social” (1993). El sujeto hibridado que surge de este rechazo ocupa un espacio enunciativo que se caracteriza por las solidaridades estratégicas y cambiantes que son contingentes de su temporalidad histórica y social y por lo tanto constantemente en proceso de negociación. Aceptar que los sudafricanos surgen de pasados complejos que congregan



experiencias africanas y europeas es replantear el debate del origen verdadero, y sugerir, en su lugar, un alcance mucho más amplio de identidades culturales sudafricanas potenciales. Precisamente en tales términos la intersticialidad que constituyen los pasados y las tradiciones sudafricanas puede surgir como posibilidad en vez de como división.

## 2. ¿POR QUÉ NO HAN EXISTIDO ARTISTAS AFRICANOS DE VANGUARDIA?

El punto en el que los campos binariamente opuestos parecen intersectarse, ya sea momentáneamente, es en la percepción compartida por ambos de que no ha existido una vanguardia *africana* hasta el surgimiento del debate discutido hasta ahora. En lo que resta de este artículo intentaré considerar la ausencia de los artistas africanos de ‘vanguardia’ dentro de la percepción sudafricana examinando de cerca la historia del vanguardismo y consecuentemente señalando la falta de relación entre la producción cultural africana y el vanguardismo en el lenguaje y el conocimiento occidentales. Esta ausencia es interesante a la luz del debate sudafricano de los orígenes culturales, en tanto en cuanto la aceptan los protagonistas de los mencionados campos mientras los sudafricanos empiezan a reformular sus identidades culturales para sí mismos y para el mundo en general.

Antes de discutir la manera en que se plantea el debate sobre el vanguardismo en el momento de la admisión de Sudáfrica en la arena artística internacional, es necesario examinar la historia de la institucionalización del concepto del vanguardismo en Occidente. En su conferencia “Avant-Garde Gambits” (Los gambitos de la vanguardia, 1992), Griselda Pollock señala que las condiciones institucionales para el vanguardismo estaban firmemente establecidas en los años 80 del ochocientos. Su historia de la vanguardia se relaciona firmemente con la explicación epistémica de Foucault (1): Foucault cita los años 60 de ese siglo como el período aproximado en el que se produjo el cambio de lo que llama la ‘Episteme Clásica’ a la ‘Episteme Moderna’. Él señala que las nociones de originalidad y la valoración del artista como ‘genio individual’ (que asociamos con artistas desde el siglo quince en adelante) están

ligadas a una posición epistemológica más amplia que culmina con el tema occidental considerándose a sí mismo como objeto de conocimiento, y, consecuentemente, en la exploración autoconsciente de los artistas sobre la relación de sus obras con imágenes anteriores.

Pollock califica este reconocimiento de la relación de la pintura con su historia como ‘referencia’. Pollock cita ‘la referencia’ como una de los tres combinaciones que caracterizan a los artistas de la vanguardia (1992). La segunda combinación que despliega la vanguardia es la ‘deferencia’, que en concierto con ‘la referencia’ establece la relación de una obra de arte con un contexto ya valorizado (1992). La tercera combinación de la vanguardia, y discutiblemente la más crucial, que Pollock identifica es el establecimiento de ‘la diferencia’:

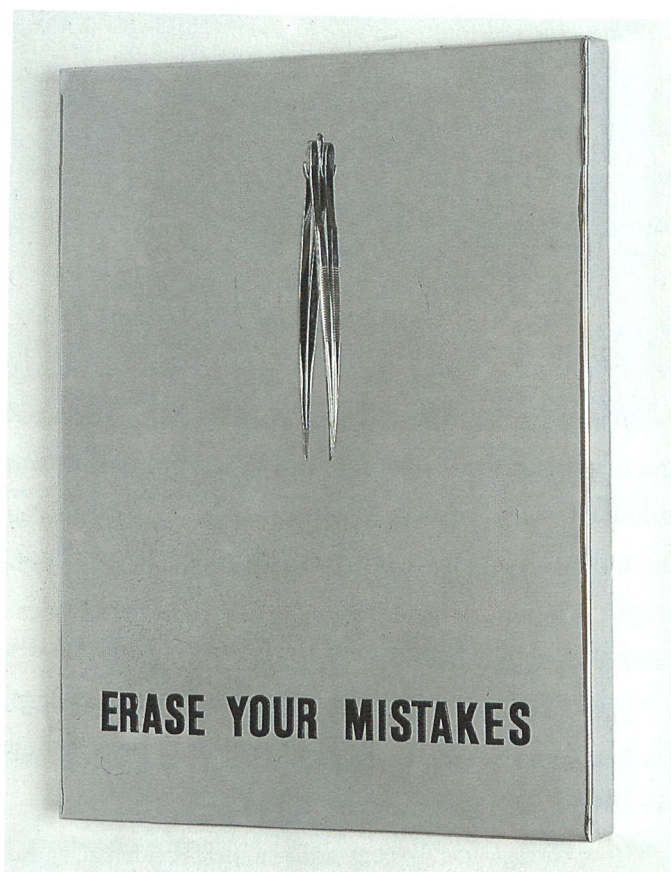
“Una combinación de vanguardia sólo funciona si puedes evocar un texto referencial y lo vuelves a trabajar de manera que se supere su estatus y se ocupe su lugar” (1992).

Por consiguiente, la vanguardia cultural occidental, en sus varias manifestaciones, se ha definido a sí misma a través de su auto-consciente preocupación con sus propios procedimientos, sus procesos y estilos. El mercado del arte asociado con la van-



Joachin Schönfeldt. *Ojos de gato*, 1993 (detalle). Fotografía Wayne Oosthuizen. Cortesía Everard Read Contemporary, Johannesburgo, Sudáfrica.





Belinda Bignaut. *Borra tus errores*. Cortesía Everard Read Contemporary, Johannesburgo, Sudáfrica.

guardia insiste en la innovación y el individualismo que Pollock etiqueta como ‘diferencia’ y que se valorizó con el cambio hacia la Epísteme Moderna (2). Pollock señala que con el vanguardismo existe un énfasis creciente en la fabricación de una identidad pública para el artista y, todavía más importante, que para tener ganancias culturales las obras de arte de vanguardia tienen que ser incorporadas en un discurso público que pueda reconocer ‘la deferencia’, ‘la referencia’ y ‘la diferencia’ (1992).

Resulta interesante que las estrategias de la vanguardia delineadas por Geers sigan tan de cerca la concepción de Pollock. Si estas combinaciones son verdaderamente las condiciones para el vanguardismo en el entendimiento colectivo occidental de esta estrategia –esto es, si el artista debe tener acceso a un entendimiento de los espacios discursivos y físicos que han sido y siguen siendo en gran medida la soberanía del blanco (especialmente en Sudáfrica), los artistas occidentalizados– entonces difícilmente es sorprendente que sólo unos pocos artistas africanos se hayan considerado como ‘vanguar-

dia’. La frecuente asunción de que el arte africano refleja simplemente las estructuras sociales africanas significa que a los artistas africanos no se les atribuye la autoconciencia que se asocia usualmente con el individualismo de los artistas occidentales. En consecuencia, la anonimidad de los objetos africanos (incluso de los que se han hecho recientemente) no sólo se acepta sino que en muchas ocasiones se perpetúa (3). Además, no se ha escatimado ningún esfuerzo para subrayar la alineación del arte negro con la ‘tradición’, distanciando de este modo la posibilidad del entendimiento de tales obras en los términos prescritos por la teoría vanguardista.

Las actitudes polarizadas hacia las culturas de Occidente y Africa y los objetos que emanan de éstas son las dos caras de la misma moneda que pueden sólo mantenerse en relación recíproca. Al considerar el lenguaje empleado por la mayoría de los historiadores de arte para describir el arte africano, resulta evidente que la historia del arte perpetúa una noción occidental del ser que no sólo fortalece el sentido de unidad cultural de la cultura occidental, sino que también define esta cultura como distinta de otras culturas. La forma en que los blancos sudafricanos desean conocerse a sí mismos, en su autodefinición como sujetos occidentales, ha sido reforzada, por ejemplo, inscribiendo otras culturas sudafricanas en un pasado menos ‘civilizado’ y sofisticado. Pollock se refiere a esta tendencia al repasar la relación entre la vanguardia y la raza. Ella señala cómo “... la blancura se representa a sí misma como invisible al marcar a sus otros social y culturalmente explotados con signos excesivos de diferencia” (1992).

Appiah apunta que el distanciamiento cronológico de la cultura africana dentro de dicho discurso es, además, una función del proceso de mercantilización:

“Para uno venderse y vender sus productos como arte en el mercado, uno debe, sobre todo, despejar un espacio en el que uno se distinga de los otros productores y productos –y esto uno lo hace construyendo y marcando diferencias” (1992).

Así, mientras las obras de los artistas occidentalizados entran en el mercado en los términos del individualismo estético de las combinaciones de la vanguardia, los objetos culturales africanos, en este proceso, se etiquetan de ‘premodernos’,



‘neotradicionales’ o ‘de transición’ –los objetos adquieren su valor de mercado en términos de su *falta* advertida.

La conciencia occidental que se llama a sí misma ‘moderna’, al hacerlo, no sólo ‘hace otro’ su propio pasado sino aquellas sociedades existentes en el presente que considera subdesarrolladas en relación a sí misma. El ‘arte turístico’ con frecuencia refleja tanto la ‘fetichización’ occidental de Africa como las necesidades del hacedor: los productores de objetos africanos capitalizan su conocimiento de que los objetos ‘exóticos’ se venden bien y por ello exageran los aspectos ‘primitivos’. Lo que se mercantiliza en estas circunstancias es un concepto occidental de la ‘identidad étnica auténtica’. Este mantenimiento de la distancia no sólo frente a los pueblos de otras culturas sino frente a sus objetos culturales refuerza el sentido occidental de modernidad (4).

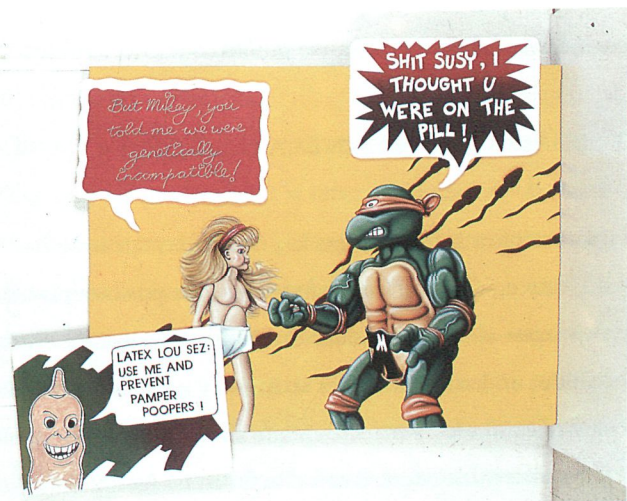
Las actitudes populares hacia la producción cultural africana se mantiene imbuida de las mismas suposiciones de perspectiva, suposiciones que esencializan Africa como estática y ‘primitiva’. Un anuncio reciente de la pasta dentrífica Colgate en la televisión sudafricana ilustra este punto. Es un anuncio que establece para el linaje del cepillo de dientes lo mismo que supone el cuadro de evolución darwiniano para la historia de la humanidad. Observamos cómo se desenreda ante nuestros ojos la historia del cepillo de dientes, desde sus enérgicos orígenes en la edad de ‘los nómadas salvajes’ hasta su presente forma *state-of-the-art* ingenjada por Colgate. Esta evolución se evoca visualmente a través de una serie de representaciones que gradualmente incrementan su sofisticación, de modo que el ancestro de todos los cepillos de dientes se visualiza como un ‘dibujo hecho con ramas’ y tosco, que se desarrolla a través de un número de escenas de pinturas de roca cada vez más coloridas y ‘naturalistas’, hasta que revienta más allá de toda representación para surgir en el punto final de su evolución como un objeto actual –el cepillo Colgate. La voz superpuesta nos dice que Colgate ‘deja al resto de los cepillos en la edad de piedra’.

Aquí es aparente que el valor cultural se atribuye tanto a la *forma* como al *contenido* en la historia de la cultura visual. Los europeos coleccionaban objetos africanos primero como curiosidades exóticas: se consideraban ‘grotescos’, ‘deformes’ y

‘primitivos’ porque su modo de representación no coincidía con la moda del ilusionismo en Occidente. Esto se compendia en la elección de la metáfora de la evolución para el anuncio mencionado, que por implicación celebra el cambio constante y el descubrimiento que se atribuye a Occidente (5).

Dentro de la construcción de la identidad cultural, ya sea en los anuncios de televisión o en Esme Berman (el manual arquetípico de la historia del arte sudafricano), Africa es el continente del pasado –el continente de *Las Minas del Rey Salomón*, del *Redil de los Hotentotes de Shaka*, del *Templo de la Perdición* de Indiana Jones y, más recientemente, de *La Ciudad Perdida* de Sol Kerzner. El destierro de los objetos de la cultura africana a un pasado cultural y la creación de una tradición estática indudablemente han servido para reforzar el sentido de identidad cultural de los blancos sudafricanos (6).

Por supuesto, la cultura africana ha cambiado significativamente como respuesta a las condiciones sociales cambiantes. Su estancamiento es ficticio. El lamento occidental por la pérdida de la ‘tradición’ que se escuchaba cuando los artistas africanos utilizaban el óleo, en vez del barro, se crea por la falta de reconocimiento de la validez de las nuevas manifestaciones como una tradición viva. Esto se abastece, además, por una estructuración tiránica (inconfortablemente apoyada por el *Apartheid*) según la cual no ha existido espacio para la ambigüedad o el eclecticismo y poca tolerancia para gentes u objetos que no puedan ser clasificados confortablemente en categorías



C.J. Morkel. *An object lesson in uncuated teenage*. 120 x 160 cm. Cortesía Everard Read Contemporary, Johannesburgo, Sudafrica.



como ‘europeo’ o ‘africano’. La falta de atención a la identidad híbrida de los artistas sudafricanos ha significado que los debates culturales tienden a modelarse en términos binarios super-simplificados. El cambio social puede conducir al desfase de ciertas ‘tradiciones’ africanas, pero inevitablemente surgirán en su lugar formas nuevas y dinámicas. Sin embargo, esto no quiere decir que estas tradiciones tengan o deban desarrollarse a través de la misma trayectoria por la que Occidente ha definido su propio progreso.

Aunque es indefendible la ideología que ha sustentado la exclusión de los artistas africanos de la categoría de ‘vanguardismo’ (entre otras categorías), no obstante es discutible que el espacio del vanguardismo exija un entendimiento específico del arte. Esta concepción particular del arte se ha mantenido habitualmente fuera del alcance de los artistas sudafricanos o, en algunos casos, ha sido rechazada por los artistas africanos. En consecuencia, insertar a un artista que hace objetos culturales con una sensibilidad diferente (aunque no inferior) en el espacio del vanguardismo, independiente de lo buenas que sean las intenciones, puede ‘desarrollarse’ en algo igualmente problemático en cuanto que poda la hierba de la superficie, en vez de arrancarla...

### 3. SUDÁFRICA SE PRESENTA AL MUNDO

La última afirmación está ligada a otra de las tareas de este artículo, esto es, a incitar cuestiones sobre los posibles problemas que surgen con la introducción de los, hasta aquí, ‘artistas’ excluidos en las instituciones artísticas y en las estructuras discursivas existentes, particularmente ahora que se están llevando a cabo diferentes intentos con este fin en las instituciones artísticas sudafricanas e internacionalmente. Las cuestiones que se suscitan aquí son una respuesta directa al momento histórico

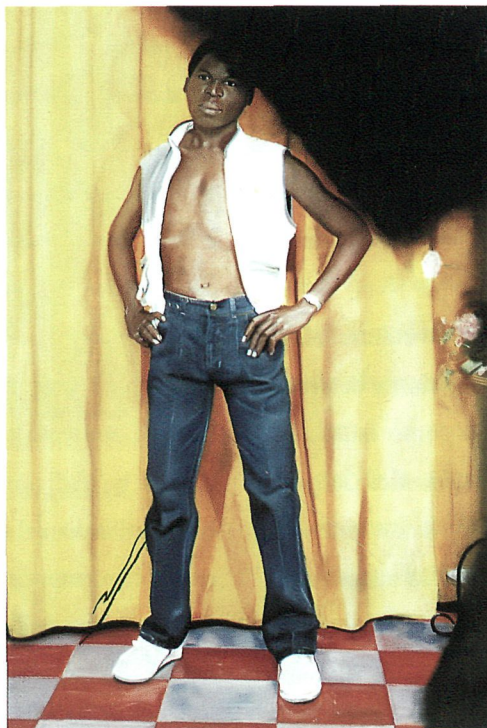
de reinserción de Sudáfrica en el mundo del arte internacional: después de años de *boicot* cultural, Sudáfrica se encuentra no sólo incluida en una variedad de exposiciones internacionales sino que también actúa como anfitrión de su propia *Biennale*. El tono de esta reinserción no puede considerarse como arbitrario: uno podría considerar, por ejemplo, que el incremento del uso y la valoración de la noción de ‘vanguardismo’ ha coincidido con el creciente contacto de la comunidad artística sudafricana con la comunidad artística internacional.

Durante los ochenta, las intervenciones discursivas de los pensadores culturales sudafricanos desafió las exclusiones en el campo del arte. La reconfiguración radical de la sociedad sudafricana y la consecuente acogida de Sudáfrica en la arena del arte internacional demanda una segunda fase de debate crítico cultural, que gire sobre las posiciones estimulantes ofrecidas por escritores como Richards, Nettleton y Dell de modo que se susciten cuestiones sobre el estado de la producción cultural de Sudáfrica (7) en el momento en que ésta se balancea hacia el redil internacional.

Enunciado más claramente, escri-

tores como los mencionados han conseguido que sea imposible que se acepten sin crítica las exclusiones en el área del arte. Ellos han creado un discurso teórico local que no sólo ha impulsado sino insistido en la necesidad de una revisión de lo que podemos entender por la palabra ‘arte’ en Sudáfrica. Este espacio discursivo relativamente joven, a la vez que trata ciertos problemas, inevitablemente sugiere nuevas cuestiones. La próxima fase del debate cultural debe visitar los mismos contextos del arte con sus contenidos ampliados de modo que se examinen las consecuencias que han tenido estas nuevas inclusiones para el término ‘arte’ en el contexto sudafricano.

En ciertos casos, una consecuencia es que se admite a los



Günther Herbst. *Hijo pródigo I*. 176 x 126 cm. Cortesía Everard Read Contemporary, Johannesburgo, Sudáfrica.



artistas en el espacio sacrosanto de la institución artística en unos términos que sirven más a quienes realizan la admisión que a los admitidos. El relativista puede discutir que esto es verdad hasta cierto punto para cualquier clase de admisión en una institución –sin embargo, esta posición debe rechazarse por el momento debido a su tendencia a evadir el escrutinio crítico.

Una frustración similar a la de la evasión del escrutinio crítico parece haber impulsado el artículo “¿Por qué no han existido Mujeres Artistas Excelentes?” de Linda Nochlin, que levantó más de una escrupulosa ceja cuando apareció en *ArtNews* en 1971. En el ensayo Nochlin escribe:

“Aún cuando el reciente ascenso repentino de la actividad feminista en este país ha sido verdaderamente liberador, su fuerza ha sido en su mayoría centrada emocionalmente –personal, psicológica y subjetiva– como los otros movimientos radicales con los que se le relaciona, en el presente y en sus necesidades inmediatas, en vez de sobre un análisis histórico de los temas intelectuales básicos que suscita automáticamente el ataque feminista contra el *status quo*” (1971).

El debate entre Nochlin y la posición feminista que discute tiene una relevancia crítica para el debate sudafricano que estamos considerando, porque, dentro de este debate, se han realizado muchos esfuerzos para enmarcar a los artistas sudafricanos en el dominio del vanguardismo, y sin embargo se ha prestado poca atención a por qué este dispositivo de enmarque no era disponible en el pasado. Nochlin insiste en que ‘desenterrar ejemplos de mujeres artistas válidas o insuficientemente apreciadas a través de la historia’ y ‘rehabilitar carreras modestas, aunque sean interesantes y productivas’ no contribuye para nada a cuestionar las asunciones amplias y problemáticas que están implícitas en la pregunta de por qué no han existido Mujeres Artistas Excelentes (1971). Por el contrario, ella responde a la cuestión examinando de cerca las estructuras sociales e institucionales (8) y ‘lo que éstas prohíben y estimulan’ (1971), redefiniendo así el debate dentro de los parámetros de una nueva serie de preguntas (9).

La estrategia de Nochlin sigue siendo pertinente. La última década ha presenciado mucho de lo que se había desdeñado de la producción cultural africana en las instituciones artís-



David Koloane. *Hecho en Sudáfrica*, 1993. Cortesía The Goodman Gallery, Johannesburgo, Sudáfrica.

ticas sudafricanas. Emplear la propuesta de Nochlin podría conducir a la conclusión de que, si bien el reconocimiento y el remedio de esta falta son necesarios, estos deben entenderse como históricamente estratégicos más que como rehabilitadores. Siguiendo a Nochlin, tales movidas en sí mismas ‘atienden a las necesidades del presente’ (1971) más que ofrecer un análisis constante del *status quo*.

El gesto de incorporar artistas negros en un contexto que tiene una ideología y una historia complejas es insuficiente en sí mismo y debe ser acompañado con un análisis concienzudo de las condiciones que sostienen las exclusiones que han operado en las instituciones socio-culturales. El vanguardismo es una de esas instituciones: en vez de rastrear la comunidad artística con un peine de dientes finos en busca de artistas africanos de vanguardia, podemos intentar entender las condiciones que han denegado esta categoría.

Esto es más significativo que en ninguna otra parte en la forma en que África se define a sí misma en relación a la comunidad artística internacional. ¿Cómo se ha reinsertado el arte sudafricano en el mundo del arte internacional? ‘Nosotros’ fuimos representados por Bonnie Ntshalintshali en la sección del *Aperto* de la Bienal de Venecia de 1993. Esta elección políticamente correcta contribuía al presente deseo de Sudáfrica de mostrarse inclusiva después de haber sido considerada todo lo contrario durante tanto tiempo. Ntshalintshali se yuxtapuso a artistas como Demian Hirst, Matthew Barney, Hany Armaniou



y Janine Antoni. La inclusión de artistas como Ntshalintshali, Botola Tala (Zaire) y Samuel Kane Kwei (Ghana) en una exposición de obras que en su totalidad intentaban, conscientemente, poner en tela de juicio la sensibilidad occidental desde dentro (unos con más éxito que otros) sugería dos mutuas necesidades obvias: primero, la necesidad sentida actualmente por quienes administran el arte en los países africanos de ser considerados como que funcionan dentro de la sensibilidad mencionada y, segundo, la necesidad sentida por los antiguos colonizadores de Africa de acomodar la primera necesidad para exorcizar sus resacas coloniales.

Para conjurar momentáneamente un escenario en oposición extrema, el fomentar sensibilidades culturales separatistas, como ha sido el caso en el pasado, tampoco tendría ningún valor. Frank McEwen sostenía en los años sesenta, por ejemplo, que los artistas africanos debían derivar completamente su inspiración a partir de Africa; que debían "... mantenerse incorruptos de las técnicas de las escuelas de arte occidentales... Con numerosas generaciones de pensamiento aplicado, la mentalidad occidental se ha desarrollado extensamente. Una mente compartimentada y consciente ha reemplazado a un instinto religioso unificado, dejando bastante atrás, en comparación con la civilización moderna, a un Africa todavía psíquica y visionaria" (1968).

Lejos de deducir que las distinciones culturales son esenciales y que los artistas africanos son incapaces de ser vanguardia, como hace McEwen, yo estoy simplemente sugiriendo que el concepto y el contexto del vanguardismo es una construcción específica cargada de valor, una construcción que descansa bajo los auspicios de la contemporaneidad, pero que no es sinónima de esta. Los productores culturales –al margen del color de sus pieles, sus géneros o afiliación étnica– deben evaluarse dentro de los parámetros del paradigma en el que eligen trabajar, en vez de ser inducidos en otros paradigmas con los que no tienen familiaridad o que han rechazado. La insistencia sobre la introducción de artistas en contextos que continúan dando valores arbitrarios al vanguardismo, cuando estos artistas no han elegido definirse como tales (verbalmente o de otro modo), no es sólo condescendiente e insensible con otros

modos de producción cultural sino que también asume implícitamente que el paradigma en el que los artistas son inducidos o manipulados es superior; que todos los artistas aspiran naturalmente al estado de gracia que es el vanguardismo (10).

La inducción de ciertas obras de arte/objetos africanos en el dominio de la vanguardia refleja las necesidades invocadas por la culpa de la Sudáfrica *post-Apartheid*: si bien es importante reconocer la contemporaneidad de estos objetos (a pesar de la sensibilidad de la que surgen) esto no significa que sea necesario o importante considerarlos como 'vanguardia' o que marcos de evaluación diferentes de los que sugiere la tradición occidental de la historia del arte no puedan funcionar más constructivamente. Modos diferentes de producción cultural requieren modos diferentes de intervención crítica, de modo que podamos valorar el pluralismo cultural sin caer en el paternalismo.

Por la misma razón resulta condescendiente incluir los tapices de Allinah Ndebele en la exposición *Vita Art Now* de 1994, que es esencialmente un escaparate del arte 'de ruptura' (*'cutting-edge'*). Aunque esto nunca se declara abiertamente, la orientación hacia las instalaciones de las exposiciones del *Vita Art Show* de los dos últimos años, así como el empuje a la modernidad expresado en la elección del título para esta serie de exposiciones, son igualmente notables. La inclusión de Allinah puede considerarse como torpemente afirmativa, no sólo porque Allinah no tiene consciencia de 'los espacios de representación, publicidad, competición profesional y reconocimiento crítico' (como diría Pollock, 1992) en los que se realizan las combinaciones de la vanguardia, sino también considerando que, al colocar su obra en este contexto, privilegiamos los términos de una sensibilidad contemporánea occidental que no es la de Allinah y así debilitamos la sensibilidad con la que crea Allinah.

Por lo tanto, Allinah es culturalmente apropiada, en el sentido de que sólo estamos dispuestos a confrontar su obra una vez que la hemos inducido en una categoría o contexto occidental familiar. Al discutir "El premio Standard Bank al artista joven" Richards invoca a Spivak para preguntar lo siguiente:

"¿Estos premios son simples gestos, ejemplos contra lo que nos previene Gayatri Spivak- *viz*, el centro putativo que



acoge ‘habitantes selectos del margen para excluir mejor al margen?’” (1991).

En los términos más duros, podríamos entender que Richards sugiere que incluir en exposiciones ‘de ruptura’ objetos realizados con una sensibilidad no-occidental podría considerarse como una forma refinada de neo-colonialismo. Aún cuando debemos aplaudir cualquier desafío a la manera usual en la que variadas culturas se representan en el dominio de categorías como ‘artesanía’ y ‘arte’, existe un nuevo peligro al que hay que prestar atención. Cuando objetos africanos contemporáneos aparecen en exposiciones que exploran la vanguardia o cosas por el estilo, como los tapices de Allinah Ndebele o las cucharas de madera de Jackson Hlungwane (11), su colocación es con frecuencia más una manifestación de lo diferente (y usualmente superiores) que somos ‘nosotros’ (la comunidad blanca occidentalizada que organiza tales exposiciones) de quienes hacen esos objetos, incluso si ésta no es la intención consciente. La simple reubicación de tales objetos en la galería de arte no evita necesariamente el ‘marcar como otro’, que es más evidente cuando estos objetos se consideran en contextos antropológicos. Estos objetos de arte africano, que han sido realizados por artistas que no están educados en la tradición occidental del arte contemporáneo, se utilizan con frecuencia para promocionar una idea preconcebida de sofisticación, como se formula en la cultura occidental apropiadora. Estos objetos, por implicación, se consideran como intentos de los africanos que aspiran a un estado superior de evolución, más que como válidos más allá de los términos familiares.

No debemos sentir que estamos privilegiando a los creadores no-occidentales porque les otorguemos o invistamos con la etiqueta ‘vanguardia’ o porque los representemos en contextos que han incrementado esta derivación. Deberíamos advertir que esos intentos, a pesar de sus buenas intenciones, repiten la tachadura de la diferencia que caracteriza a la política del imperialismo cultural. Con la crítica de Clifford a la exposición del MOMA que organizó Rubin, *Primitivismo en el Arte del Siglo XX: Afinidad de lo Tribal y lo Moderno*, suena una alarma que, aunque demasiado repetida para esta discusión, todavía justifica la consideración: él condena la propensión de la expo-

sición “a apropiarse o redimir la otredad, a constituir las artes no-occidentales en su propia imagen, a descubrir capacidades humanas universales y “a-históricas”... una ignorancia del contexto cultural parece casi una precondition para la apreciación artística” (1988).

Mientras la primera Bienal de Johannesburgo descubre sus pies, los sudafricanos deben distinguir con cautela entre multiculturalismo y neo-colonialismo. La cuestión ya no es si *existe* o *no existe* una vanguardia africana, sino por qué no ha existido y si verdaderamente existe el deseo de que deba existir. Las palabras de Okwui Enwezor ofrecen un desafío pertinente para Sudáfrica al forjarse nuevas identidades en el rostro del mundo del arte internacional:

“Mientras el milenio llega a su fin, para muchos artistas no-occidentales, la lógica de la modernidad no se configura ya en la trayectoria de la vanguardia como *zeitgeist* preponderante o como progreso y cambio. Para muchos (incluso en Occidente) la modernidad ha venido a significar una condición peculiar. La condición indica muchas veces dislocación y desarraigo; desplazamiento y dispersión, alienación y exilio, incluso en las habitaciones familiares de la casa. Más que romper límites, parece que la modernidad los ha construido” (1994).



William Kentridge. *El llanto de Nadi*, 1993. Cortesía The Goodman Gallery, Johannesburgo, Sudáfrica.



1. Pollock escribe: 'El vanguardismo entraña una serie de combinaciones para intervenir en los espacios interrelacionados de la representación, la publicidad, la competición profesional y el reconocimiento crítico' (1992). Foucault hace una observación similar –señala que Manet reconoce la relación de la pintura consigo misma 'como una manifestación de la existencia de los museos y de la realidad particular y de la interdependencia que las pinturas adquieren en los museos' (1977).
2. Se ha convertido en una costumbre excluir objetos 'impuros' en el establecimiento de una 'tradición africana'. El impulso de despojar al arte africano de su contexto cultural visible surgió del deseo de ajustarlo a una definición del 'arte' occidental. En términos modernos, una cualidad esencial del arte es que exista para sí mismo, que tenga una ambición mayor que funcionar en un sentido utilitario. El hecho de que la mayoría del arte africano se considere utilitario automáticamente compromete su estatus como arte de vanguardia.
3. Las excepciones a esta información pueden resultar igualmente ridículas: Price ofrece una anécdota que pone de relieve el absurdo de maquinar el derrumbe de entendimientos diametralmente opuestos de la producción cultural:  
"Mientras se ocupaba de revitalizar el mercado de las vasijas de barro de Pueblo, Kenneth Chapman, del Museo de New Mexico, insistió en que María Martínez autentificara e incrementara el valor de su alfarería firmándola, algo que los alfareros de Pueblo nunca habían hecho. Cuando los otros alfareros de la aldea asumieron que las vasijas con la firma de María atraían precios más altos, estos le pidieron que firmara las suyas también y ésta libremente lo hizo así hasta que las autoridades de Santa Fe se dieron cuenta de lo que pasaba y pusieron fin a este motín semiótico".
4. Pollock señala: 'Lo moderno (o la conciencia histórica llamada modernidad) se forma precisamente por tener experiencia en la diferencia temporal y cultural de lo que se percibe como pre-moderno y no-moderno' (1992).
5. La esfera supuestamente más ilustrada de la historia del arte está cribada por las mismas asunciones panópticas. Un ejemplo que he construido a partir del anuncio y la respuesta crítica a una exposición de escultura Shona contemporánea titulada "Espíritus en Piedra- La Nueva cara del Arte Africano" es quizás incluso más perturbador que el mencionado anuncio. La exposición fue organizada por la Reece Gallery de California y se anunció en *Artnews* (noviembre 1993:77) como sigue:  
"Desde el venerable y magistral Munyaradzi al excitante joven Shaibu Kanyemba, los escultores Shona de Zimbabwe están *profundamente arraigados* en las *antiguas creencias espirituales y las tradiciones culturales de sus pueblos* a la vez que confrontan los desafíos de la vida moderna. Trascendiendo tiempo y espacio, la escultura Shona habla elocuentemente de la condición humana, se conoce en la América urbana o en las aldeas de las montañas rurales de Zimbabwe". (Las cursivas son mías).  
En la crítica de la misma exposición que firmó Bonnie Barrett Stretch en la siguiente edición de *Artnews* (diciembre 1993:135) se lee:  
"A pesar de sus temas claramente africanos, las esculturas Shona... parecen *sorprendentemente modernas* en su forma... Tales obras ejemplifican una belleza y misterio que no sólo *une el pasado y el presente africanos* sino que también habla a nuestras necesidades occidentales de continuidad y raíces".  
El discurso que rodea esta exposición es extraordinario por su insistencia en identificar el arte africano con el pasado incluso cuando es contemporáneo (en comparación con el 'Arte de los Salvajes' que usaba el anuncio de Colgate).
6. El lenguaje disponible para la descripción de África y sus artefactos está enre-

do en el tiempo pasado. Palabras como 'primitivo', 'arcaico' y 'crudo' aparentemente son adjetivos obvios no sólo cuando vienen a describir los 'artefactos' africanos sino 'las obras de arte' africanas contemporáneas. La 'autenticidad' de los 'artefactos' africanos con frecuencia se incrementa a partir de su relación con el pasado. Las expectativas occidentales han provocado el envejecimiento de los objetos contemporáneos enterrándolos, por ejemplo, en colinas de termitas. La antigüedad es uno de los determinantes más importantes del valor de mercado del arte africano; esto se relaciona completamente con el deseo occidental de considerar el arte africano como una 'tradición estática'. Bassani cita el ejemplo de Pigorini, un comprador italiano, que compró cierta cantidad de tallados de madera del África Occidental con la condición de que 'cada objeto tuviera signos inequívocos de haber sido usado', para asegurarse de su 'autenticidad' (1979).

7. Aquí utilizo el término 'producción cultural' para referirme tanto a los objetos realizados dentro de una concepción occidental del arte como a los objetos realizados por culturas no-occidentales que a veces carecen de un concepto similar del 'arte' en sus lenguajes y pensamientos. Etiquetar simplemente cualquier producto cultural de cualquier cultura como 'arte' implica la asunción incuestionable de que el 'arte' es más importante/valioso que cualquier otra clase de producción cultural y deja de examinar la construcción de las etiquetas que se añaden a los objetos culturales o las implicaciones ideológicas de estas etiquetas. Como señala Nochlin, no es suficiente promocionar lo que se considera bajo al nivel de lo que es valorado sin intentar examinar las razones de esas distinciones y de la jerarquía que las organiza. Sin embargo, esto no es el espacio para la discusión necesariamente compleja en torno a términos como 'arte', 'artesanía' y 'artefacto'. Espero que estos términos en este artículo se lea contextualmente.
8. Nochlin apunta, por ejemplo, que la pintura histórica (que inevitablemente incluye muchas figuras) fue privilegiada, durante largo tiempo, sobre la pintura de bodegón en la jerarquía de los géneros. Por eso era improbable que los pintores de bodegones merecieran la acolada de "Gran Maestro". Por lo demás, las restricciones sociales prohibían que las mujeres asistieran a las escuelas de arte que enseñaban las habilidades necesarias para sobresalir en la pintura histórica; cuando la presencia de las mujeres fue tolerada en las instituciones artísticas, estas fueron excluidas inevitablemente de las clases de dibujo en vivo debido a las costumbres sociales y de este modo obligadas a trabajar en géneros 'menores' como el bodegón, que no exigía conocimiento de la anatomía. Las restricciones sociales, de este modo, impidieron que las mujeres pudieran calificarse como 'Excelente'. Este es un ejemplo necesariamente supersistematizado que ilustra la propuesta de Nochlin.
9. Esta nueva serie de cuestiones hace posible considerar la noción de 'Excelencia' como una noción construida socialmente.
10. Concurrentemente, la creación de categorías como 'arte-artesanal' y mi favorita actual 'cristal de arte', en vez de elevar el estatus de los objetos que describen, implican que de algún modo estos tienen más mérito cuando se asocian con 'arte', incapaces de desafiar, así, la misma construcción de categorías como 'arte' y 'artesanía'.
11. Otros artistas incluyen a Johannes Chauke, Jim Ngumo, Nelson Mukhuba, Noria Mabasa, Johannes Maswanganyi y Johannes Segogela.

---

**Candice Breitz** es una joven artista sudafricana. En la actualidad vive y trabaja en Nueva York, donde prepara un Doctorado en Arte en la Columbia University.