

“TRADE ROUTES” EN LA ENCRUCIJADA

•••
JEN BUDNEY

Tanto si el viajante se aproxima a la ciudad en avión, a pie o en coche, primero tiene que contemplar el paisaje que rodea la población, un anti-jardín más desolado que la superficie de la luna: Johannesburgo está situado en el alto veld, una especie de pampa inmensa y amarillenta con hierba quemada y caren- te de árboles, a cientos de metros sobre el nivel del mar, llena de montículos de basura y de rocas extraídas de las minas. Es un paisaje cuyos únicos puntos de referencia son obra del hombre, e incluso éstos se los traga la tierra con el tiempo. En su filme animado *Félix en el exilio*, William Kentridge nos muestra este veld a medida que van brotando en él centros in- dustriales, como picaduras de viruela, y luego se disgrega, co- miéndose su propia historia y todas las huellas físicas o los re- cuerdos de su pasado. El viento allana las montañas de basura, los agujeros se rellenan, las malas hierbas crecen sobre la tierra resquebrajada, los pozos se secan, los cuerpos caídos se cubren de papeles, luego de hierba amarilla y finalmente desaparecen. Con este comienzo tan poco afortunado, es lógico que la ciu- dad resulte tan inhóspita como formidable. Tras esperar varias horas en el aeropuerto por un chaper que no llegaba, me intro- duje finalmente en un lujoso sedán junto con otros tres visi- tantes que acudían a la Bienal de Johannesburgo. Nos dirigi- mos velozmente hacia la ciudad a través de una serie enloque- cedora de autopistas y pasos elevados, asomando la cabeza por la ventanilla para contemplar el paisaje cambiante. ¿Se podría

fotografiar? Ni siquiera la lente de Andreas Gursky es lo bas- tante ancha. Almacenes con los cristales rotos, recintos asfalta- dos repletos de camiones, tractores y bulldozers, anuncios de coches y de seguros médicos van dando paso a zonas verdes y edificios de ladrillo rojo. Aquí, entre tienduchas mugrientas y montones de basura sin recoger, comienza la Sudáfrica de la que habíamos oído hablar: casas que en cualquier otro país re-ibirían el nombre de “villas” están rodeadas de alambre de es- pino. Propusimos un juego para irnos aclimatando: ¿a qué ciu- dad estadounidense se parece ésta? A Minneapolis por lo llana que es, a Los Ángeles por las autopistas. Pero después de dejar los equipajes en nuestros hoteles de las afueras, volvimos a co- ger un taxi y nos dirigimos al centro de la ciudad, al edificio de la Bienal. Cuando estábamos llegando, alguien exclamó: ¡De- troit! Vimos una espeluznante mezcla de fábricas abandonadas pero repletas de okupas, torres de cristal con forma de dia- mante, rascacielos grises bajo un cielo tenazmente gris, vende- dores que ofrecían cestas de naranjas meticulosamente ordena- das en la acera, y miles de transeúntes que parecían ir de una esquina a otra con el único fin de pasar el tiempo. El viento arrastraba trozos de periódico, y los escaparates grasientos anunciaban platos de pollo a precios increíblemente bajos. Evi- dentemente, al final terminamos descubriendo que Johan- nesburgo es exactamente igual que Johannesburgo, y así nos lo hizo saber nuestro conductor. “El problema”, nos explicó, “es

que, aunque el *apartheid* haya concluido oficialmente, sigue existiendo como estructura económica: la riqueza del país está en manos de una minoría muy reducida. El sistema educativo bantú ha dejado una enorme cantidad de personas incultas y sin cualificación profesional y, como consecuencia de ello, un montón de negros en paro. La gente está furiosa y frustrada. Las armas de fuego son baratas y fáciles de adquirir, por lo que



Wenda Gu. *African Monument: Oasis*, 1997.
Segunda Bienal de Johannesburgo.

la violencia va en aumento. Te roban el coche, la cartera, todo lo que tengas. Y lo que es peor, Sudáfrica es tan rica en comparación con otras naciones africanas que miles de extranjeros se desplazan a Johannesburgo para hacer dinero. ¿Ven ese parquecillo? Es el frente de la Galería de Arte de Johannesburgo. No caminen por ahí solos, pues atracan a la gente a todas horas. Les aconsejo que no caminen por ninguna parte, ni siquiera de día. ¡Ni en este coche estamos seguros! Si ven un mone-

dero o a alguien que luzca joyas, pueden romper los cristales para llevárselas: aquí mismo, al mediodía, mientras estamos parados en un semáforo.” Comprobamos que las puertas estaban cerradas con seguro y colocamos nuestras bolsas bajo los pies. El taxista era negro, de unos treinta años, y hablaba inglés británico. Evidentemente era una persona culta. “Yo nací en el exilio”, nos explicó. “Mi padre pertenecía al Congreso Nacional Africano. Yo me crié en Zambia, en Ginebra y en España, y tengo dos carreras. Llegué aquí –a mi patria– hace sólo cuatro años.” Le preguntamos por qué había vuelto para trabajar en un hotel y conducir un taxi, si podía encontrar trabajos mucho mejores. “Tengo una responsabilidad que cumplir aquí”, dijo. “Además, Sudáfrica está mucho mejor ahora.” En la entrada principal del Taller Eléctrico, la antigua y gigantesca fábrica donde se celebraba la Exposición Central de Bienal, comisariada por Okwui Enwezor y Octavio Zaya, había dos astas. En una de ellas la bandera del Congreso Nacional Africano ondeaba sobre la antigua bandera sudafricana, atada con un nudo, parte de la contribución de Hans Haacke a la exposición *Magicien de la Terre*, celebrada en París en 1989, cuando el *apartheid* estaba en las últimas pero Mandela seguía en la cárcel. Su obra era un homenaje a Dulcie September, la representante del Congreso Nacional Africano en París, que había sido asesinada el año anterior. En la otra asta, aquí en Johannesburgo, la nueva bandera sudafricana ondeaba orgullosamente por sí sola, como símbolo internacional de la democracia. Haacke llamó a este colofón “La reivindicación de Dulcie September”. Sí, era una confirmación de que Sudáfrica está mejor ahora.

II

El caos reinaba en el interior del Taller Eléctrico veinticuatro horas antes de la inauguración. Los inexpertos obreros que habían sido contratados para limpiar el local habían barrido el “arte disperso” de Marthine Tayou. Marko Peljhan acababa de ser informado de que la Bienal no tenía fondos para completar su instalación, que implicaba el seguimiento del tráfico aéreo sobre África. Los monitores de vídeo de Renée Green no funcionaban. Ken Lum iba a tener que esperar otras dos semanas para pegar sus carteles. La persona contratada para construir las cajas de luces de Oladle Bamgboy no había siquiera comen-



Ghada Amer (Egipto/USA). *La Belle au Bois Dormant*, 1995. Segunda Bienal de Johannesburgo. Foto: Werner Maschmann.

zado su labor, aunque había trabajado tanto en otros aspectos de la instalación que llevaba diez días sin ver a su familia. Steve McQueen no pudo ver su vídeo, y estaba preparando su equipaje para marcharse, verdaderamente enojado. “Vamos, tómatelo con calma”, intentó hacerle entrar en razón Bamgboy en tono distendido. “¡Estás en África, las cosas no son como en Londres!” De hecho, varios artistas invitados, críticos de arte y

conservadores de museos seguían colgados en sus aeropuertos de origen porque al llegar al mostrador de facturación comprobaron con sorpresa que nadie había pagado sus billetes. (Algunos de nosotros tiramos a la desesperada de la tarjeta de crédito con el fin de ceñirnos al programa fijado, pero todavía no nos han devuelto el dinero.) “Esto es África”, insistía Bamgboy. “Tómame una cerveza y descansa.” Uno de los organizados



Tania Bruguera (Cuba). *Angola*, 1997. Foto: Werner Maschmann. Segunda Bienal de Johannesburgo. Alternating Currents.

res pasó como una exhalación, gritando: “¡Si alguien me vuelve a pedir que participe en una gran muestra internacional, le pego un tiro!” Fui a la cafetería y pedí una cerveza.

“¿Ha estado alguien ya en la Galería de Johannesburgo?”, le preguntaba David Medalla a todo el que pasaba por allí. “¿Viste si funcionaban mis monitores de vídeo? “No creo que la instalación informática funcione hasta dentro de unas sema-

nas”, se disculpaba Hou Hanru, conservador de la exposición satélite *Hong Kong, etc.*, ante un crítico estadounidense que se marchaba dentro de tres días. Un joven deambulaba por la sala intentando vender camisetas con la inscripción “Yo sobreviví a la 2ª Bienal de Johannesburgo”. “Es demasiado pronto para decirlo”, le decían algunas personas de aspecto fatigado mientras intentaban deshacerse de él.

III

Un visitante podría haberse perdido prácticamente la instalación de Pat Mautloa en la parte trasera del Taller Eléctrico. Mautloa construyó una cueva o cabaña de barro en las paredes de la fábrica, forrada en algunos lugares con pósters y papel pintado, con los bordes retorcidos. Constituía una sutil y curiosa analogía con el paisaje y la situación política de Johannesburgo, tanto emergiendo como sumergiéndose: la tradición ligada a la arquitectura industrial que ha hecho de esta ciudad la capital oficiosa de África. El Taller tiene unos cien metros de largo. Una serie de rampas y escaleras de caracol comunican entre sí los tres pisos y varios desvanes. Había que hacer un esfuerzo para encontrar las obras de arte, pero esta especie de juego del escondite nos liberaba del aburrimiento que se habría apoderado de nosotros en una muestra de esta envergadura. Pequeños oasis —por lo general proyecciones de vídeo y cine— nos permitían tomar asiento y recuperar fuerzas. La sala de Kay Hassan era especialmente popular entre los guardas de seguridad, que tal vez se sentían como en casa en la recreación ampliada de un cuarto de estar de Soweto. Dos pantallas de vídeo proyectaban imágenes de populares series de televisión protagonizadas por negros, la música *hip-hop* sonaba a todo volumen, las latas de cerveza se apilaban en la mesilla, abundaban las fotos y las baratijas (podría tratarse perfectamente también de una casa del sur de los Estados Unidos). Penny Siopis realizó una copia en miniatura del teatro de su abuelo, que éste construyó hace décadas en Durban. Se proyectaban viejas películas caseras de la infancia de la artista mientras un narrador contaba la historia de la emigración de su abuela a Sudáfrica. La doble proyección de vídeo de Teresa Serrano comparaba la migración estacional de las mariposas con la migración de los pueblos desplazados de todo el mundo. Es una visión melancólica, pero una visión que es necesario afrontar tanto en África como en Cuba (donde fue presentada anteriormente en 1997, durante la Bienal de La Habana): justo enfrente del taller hay otra vieja fábrica donde viven unos 3.000 okupas. Mientras los aficionados al arte, a los que yo llamaría la *jet-set* venida a menos, tropezaban con viejos amigos y conocidos de otras bienales y exposiciones; es probable que, a pocos metros de allí, un tipo diferente de emigrantes no tuviera ni la más remota

idea de que se estuviera celebrando un acontecimiento especial, y, si lo supiese, le traería sin cuidado. Los sudafricanos tienden a bombardear a los visitantes con datos históricos, estadísticas y argumentos sobre su pasado colonial y su presente “poscolonial”. Los relatos sobre la Comisión para la Verdad y la Reconciliación se suman a esta avalancha de información. “Sudáfrica es igual que cualquier otro país poscolonial”, se empeñaban en aseverar algunos de ellos. Muchos extranjeros están de acuerdo: la situación de Sudáfrica parece “reflejar perfectamente la situación que seguimos viviendo aquí (en Estados Unidos): la herencia compartida de un *apartheid* que es técnicamente ilegal”, escribió Thomas McEvilley tras su visita a la primera Bienal. Posteriormente, las mismas personas se esforzaban en demostrar que, debido a la duración y la intensidad del *apartheid*, Sudáfrica era cualitativamente diferente: la violencia, la culpabilidad, el encasillamiento, la corrección política y la huida reaccionaria condicionan la vida cotidiana de los ciudadanos. El país está pasando por un período de examen de conciencia tal vez sólo equiparable al que vivió Alemania después de la segunda guerra mundial. Suchan Kinoshita creó un espacio en el que los visitantes podían ver un vídeo a veinte metros de distancia con prismáticos. Dos personas susurraban cosas al oído de la artista mientras ésta repetía pasajes al azar de ambos monólogos. Este revoltijo de historias a medio contar, confesiones y exclamaciones era transmitido por altavoces a los espectadores, que luego se sentían agotados por el esfuerzo de concentración, como les sucede a muchos extranjeros que inevitablemente abandonan Johannesburgo.

IV

Los no sudafricanos no pueden dejar de hacerse la siguiente pregunta: ¿cómo pudo haberse prolongado el sistema del *apartheid* casi hasta finales del siglo xx? Si vivimos en París, Vancouver, Perth o Nueva York, tendemos a olvidar nuestra propia y reciente historia colonial, perdidos como estamos en un laberinto de centros comerciales, establecimientos de comida rápida, revistas de moda y programas de televisión. Es menos difícil olvidar la brutalidad si se es de Kiev, Nueva Delhi, Hong Kong, Lima o Seúl. E imposible si se es de cualquier parte de África. Pero las estructuras del *apartheid* recuerdan a cier-



Olu Oguibe (Nigeria/USA). *The War Room*, 1997. Instalación multimedia. Foto: Werner Maschmann. Segunda Bienal de Johannesburgo. Alternating Currents.

tas estructuras estadounidenses. A los visitantes procedentes de Canadá y Estados Unidos les gusta compadecerse: Coco Fusco escribió en el catálogo de la primera Bienal que “el sistema de reservas indias de Canadá era el modelo en el que se basó el *apartheid*”; McEville dijo haber oído que “cuando Hendrik Verwoerd y los demás fundadores del *apartheid* concibieron ese sistema en los años cuarenta, consultaron específicamente

el sistema Jim Crow imperante en el sur de Estados Unidos”. Aunque sospecho que la tesis de Fusco es más acertada –los ciudadanos de las Primeras Naciones no tuvieron derecho a voto en las elecciones federales canadienses hasta 1960, el gobierno había establecido anteriormente un sistema de permisos y prohibió a los indios reunir dinero para comprar tierras–, ambas historias son bastante elocuentes. Stan Douglas exploró



Sue Willamson (Sudáfrica). *Messages from the Moat*, 1997. Técnica mixta. Instalación. Segunda Bienal de Johannesburgo. Foto: Werner Maschmann.

el impulso psicológico que nos lleva a conquistar a otros en su instalación audiovisual *Nutka*, llamada así por el estrecho de Nutka, en la zona de la isla de Vancouver, donde los aborígenes de la costa oeste se toparon por primera vez con Juan Pérez y James Cook en el siglo XVIII. Douglas describe esta obra como “gótico canadiense”. No es de extrañar, nos dice, que el romanticismo gótico floreciese en Europa durante la era del gran imperialismo, dado que este género se basa en el retorno de los reprimidos: “surge el recuerdo atormentador de alguna transgresión pasada, que luego destruye a la persona culpable, a la familia o al orden social”. A los europeos les preocupaba la posible “infección” debida al contacto con las culturas radicalmente diferentes que estaban invadiendo. La solución en términos prácticos era la segregación o la aniquilación. Pero también está la cuestión del dinero. Marc Latamie puso como ejemplo otra obra de arte europea que estaba basada en las estructuras económicas coloniales: un *degas* que representa una fábrica de algodón. Pilas de algodón en crudo se amontonaban en el suelo junto a la reproducción, y tan sólo podemos imaginar la suavidad o la rudeza de los dedos que lo recogían. ¿Cómo podríamos reescribir los textos de la historia del arte para incorporar a ellos las voces de quienes no están siquiera representados, sino sólo insinuados por medio de su ausencia? Sergio Vega, por el contrario, vio el origen del afán explorador en una necesidad compulsiva –cíclica y cristiana– de encontrar nuevos jardines del Edén, que no puede separarse de la obsesión sexual, aun más persistente, de renovarse en otro cuerpo. En la historia de Vega, Adán y Eva se limitan a hacer el amor ante el reflejo azulado de una pantalla de televisión, mucho después de la conquista de América y de la devastación de su población indígena, mientras un tren-pene da vueltas obsesivamente alrededor de una vía, alcanzando la gloria una y otra vez dentro del mismo túnel. Los conservadores del museo nos dijeron que a muchos miembros del personal de la Bienal –bedeles, guardas– les apasionaban los retratos de campesinos y obreros finlandeses realizados por Esko Männikkä. Un anciano con katuscas alimenta a su cabrita con un biberón junto a una pequeña chimenea. Otro hombre duerme sobre el suelo en una habitación alfombrada con trapos y mantas viejas. Estas imágenes encuentran un paralelo en las fotografías de Zwelethu Mthetwa: sudafricanos negros en casas igualmente pobres,



Kay Hassan (Sudáfrica). *Shebeen*, 1997. Técnica mixta. Instalación. Foto: Werner Maschmann. Segunda Bienal de Johannesburgo. Alternating Currents.

con las paredes forradas de pósters del Congreso Nacional Africano y los agujeros tapados con papel de periódico. Varias mujeres de un refugio local que estaban trabajando con la artista Lucy Orta permanecieron en pie durante horas frente a la instalación de vídeo de Pepín Osorio. En una sala míseramente “decorada” como si se tratara de una celda, un poertorriqueño encarcelado explica su ausencia a su hijo adolescente. En la sala contigua, repleta de parafernalia quinceañera (botines de baloncesto, pósters, televisores, trofeos deportivos, fotos de *sex symbols* y todo tipo de ropa de marca), el hijo del prisionero expresa lo que siente por vivir sin su padre. La ausencia del padre, que puede estar en la cárcel, ser un emigrante, estar

exiliado, estar muerto, o simplemente renunciar a sus responsabilidades familiares, es un tópico tristemente universal. Por otra parte, el conocimiento de estas historias, afines y diferentes, no es bien recibido si se presenta con falta de sensibilidad. Mucha gente se sintió ofendida por la actuación de Fusco durante la inauguración oficial para la prensa: los visitantes debían pagar cinco rand (unas ciento cincuenta pesetas) para que les hiciesen una foto que les sirviese de “pase” y les permitiese acceder a la exposición principal. Esta parodia del sistema de permisos que estuvo en funcionamiento en Sudáfrica hasta hace muy poco tiempo resultó demasiado extravagante como para provocar el efecto polémico que pretendía. ¿Por qué íbamos



Rona Pondick (USA). *Dirt Heads*, 1997 (detalle). Técnica mixta. Cortesía Sidney Janis Gallery, Nueva York. Segunda Bienal de Johannesburgo. Alternating Currents.

a tener que sufrir una pequeña humillación por un simple malentendido? O, visto de otra manera, ¿por qué íbamos a divertirnos durante un día a costa de los oprimidos? Sin arriesgar nada, a diferencia de los activistas *anti-apartheid* durante los años del *apartheid*, quienes no quisimos aceptar las reglas de ese juego nos escabullimos por otras entradas y salidas. Sólo posteriormente, cuando la cuestión del acceso pareció poner en peligro la Bienal, logramos interpretar de otra manera el sentido de la obra de Fusco.

V

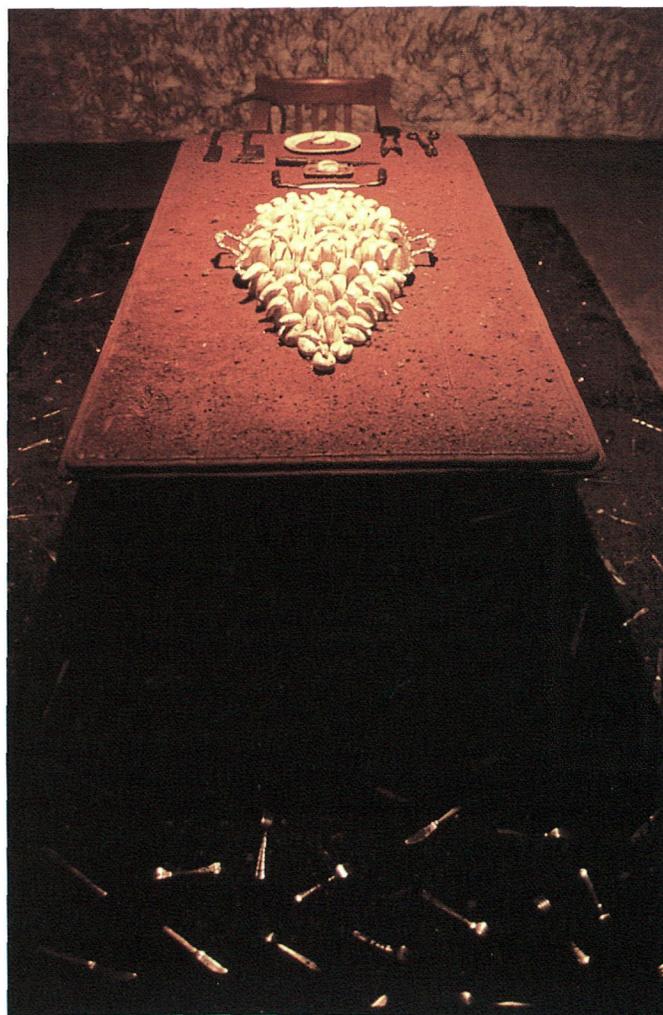
Al cabo de dos días oímos hablar de numerosos atracos y una agresión con arma blanca en los alrededores de la Galería de Arte de Johannesburgo, a sólo cinco manzanas de allí. Sólo los visitantes más valientes y temerarios de la Bienal se aventuraban a salir de allí a pie: el crítico estadounidense Christian Hayes dijo que no se sentía más amenazado que en cualquier otra

gran ciudad mientras paseaba solo al atardecer; Medalla se puso una extraña careta bisexual y recorrió el centro de la ciudad durante toda la tarde. El resto de nosotros nos reclinamos nerviosamente en el emplazamiento principal de la exposición, del tamaño aproximadamente de un campo de fútbol. Nos refugiábamos del viento en la cafetería, consumiendo innumerables cafés e incluso más cervezas entre sesión y sesión. De este modo todo el mundo llegó a conocerse, lo cual constituye una experiencia única en una muestra de estas características. Se realizaron cientos de entrevistas, se intercambiaron miles de tarjetas y se hicieron innumerables promesas de futuras visitas y reuniones. Teníamos el ánimo festivo, pese a nuestra situación de semicautividad. Con anterioridad a la Bienal de Johannesburgo se había planteado una pregunta: ¿desbaratará esta exposición la hegemonía del norte, o será una estratagema del voraz sistema “occidental” que quiere complementar su debilitada industria cultural con un elemento “nuevo” y remoto? Era evidente que, independientemente de las dificultades téc-

nicas y económicas, las *Rutas Comerciales* habían logrado algo único. Como todo el mundo sabe, África y Europa (que estaban unidas antes de la apertura del Canal de Suez) habían establecido rutas comerciales mucho antes de que Picasso descubriera el arte de las culturas “primitivas” y cambiara el curso de la historia del arte occidental. El arte y la cultura europeos se han formado mediante el contacto con otras culturas, y este intercambio se ha llevado a cabo en dos direcciones, aunque no siempre de mutuo acuerdo. Pero la historia del arte ha negado siempre la igualdad de opiniones y puntos de vista, y las tesis contemporáneas acerca de la “otredad” suelen reforzar la segregación en la misma medida en que intentan acabar con ella. En la segunda bienal de Johannesburgo, no fue sólo el gran número de artistas africanos, asiáticos e iberoamericanos lo que nos convenció de que se estaba produciendo algo diferente, sino también las facilidades y el respeto que se les concedió a los artistas, así como las selecciones de los conservadores de museos: ya no había listas del “Tercer Mundo”, como tiende a suceder, por ejemplo, en La Habana. Kendell Geers escribió: “la principal diferencia entre *Rutas Comerciales* y su predecesora [...] *Magiciens de la Terre*, es que en esta última se daba a entender que los artistas africanos eran unos individuos ingenuos que vivían al margen de lo que sucedía en el resto del mundo”. Tras los primeros días en Johannesburgo, los visitantes comenzaron a darse cuenta con sorpresa de que esa suposición era completamente equivocada. *Rutas Comerciales*, continúa diciendo Geers, “sugiere que África no ha estado aislada en absoluto, y que, antes al contrario, ha respondido a las influencias exteriores mediante el intercambio de ideas y bienes de consumo con el resto del mundo. *Rutas Comerciales* muestra un continente que es capaz de hablar por sí mismo en los mismos lenguajes que el resto del mundo, de igual a igual.” Unos días después de la inauguración de *Rutas Comerciales*, Nelson Mandela, durante un viaje a Libia, conminó a Estados Unidos a que se ocupase de sus propios asuntos y dejase de entrometerse en los del África negra. El nacimiento de la Bienal de Johannesburgo no puede desvincularse de la elección de Mandela, y, del mismo modo, parece que algo nuevo, un verdadero cambio, ha tenido lugar en esta segunda edición, aunque no se hayan resuelto los problemas de representación en la medida en la que hubiera deseado Geers.

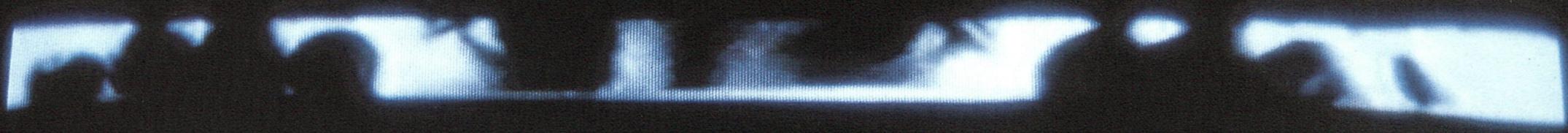
Comimos en restaurantes indios, portugueses y chinos, así como en los tradicionales restaurantes sudafricanos (en todas partes las raciones eran enormes), y a mí me extrañaba que con frecuencia yo era la única mujer sentada a la mesa. *Las pequeñas necesidades de la vida* fue una exposición paralela –un tanto decepcionante, por cierto– organizada exclusivamente por mujeres y dirigida por Kelly Jones en Ciudad del Cabo. Pero, salvo esta excepción, casi todas las obras de la Bienal habían sido realizadas por hombres, que eran mayoría. En parte, este hecho refleja la situación política cotidiana de muchos países meridionales, donde el patriarcado sigue proyectando su sombra amenazadora (de todas formas, en las culturas septentrionales, ese problema no ha desaparecido del todo). Ese hecho daba más vigencia a las obras de artistas femeninas, co-

A
T
L
Á
N
T
I
C
A
]]
i
n
t
e
r
n
a
c
i
o
n
a
l



Ernesto Pujol. *La mesa de Saturno*, 1997. Segunda Bienal de Johannesburgo.







Shirin Neshat (Irán/USA). *Untitled*, 1996. Video Instalación. Segunda Bienal de Johannesburgo. Alternating Currents.

mo por ejemplo Ghada Amer, que tejía etéreos diseños sobre lienzo de mujeres masturbándose, o Rivane Neuenschwander, que presentó una serie de telas casi inmateriales, hechas con semillas de árboles en polinización. Hubo también vínculos poéticos entre la frágil obra de Tania Bruguera (que aludía metafóricamente a la participación de Cuba en el conflicto entre Angola y Sudáfrica) y la instalación de Abdoulaye Konat, que es un hombre pero realiza un arte netamente reflexivo y delicado. Las instalaciones de guindillas rojas y verdes presentadas por Néstor Torrens, que se marchitaron y pudrieron ya durante la primera semana, envolvieron a los espectadores en un olor acre que insinuaba un enfoque orgánico de la vida y la muerte. Durante la serie de conferencias sobre la obra de una artista blanca sudafricana –Candice Breitz– se desató un tenso y prolongado debate. Se le acusó de explotar el tema de la mujer negra, o sea, de racismo, por incorporar a su obra imágenes más o menos denigrantes de mujeres

negras (ha hecho collages del estilo de Hannah Hoch en los que combina imágenes de mujeres aborígenes con el pecho desnudo –típicas de la industria turística– con imágenes directamente pornográficas de mujeres blancas). Lo más desalentador del debate que presenciamos fue la total ausencia de voces negras femeninas: la batalla se libró entre mujeres blancas y hombres negros. Las tremendas desigualdades educativas y económicas explican que haya tan pocas mujeres negras dedicadas al arte contemporáneo en Sudáfrica, y que aún sean menos las que trabajen a escala internacional. El lenguaje teórico empleado por determinados críticos en esta conferencia resultó también inaccesible para algunos miembros del público, personas que podrían expresarse hábilmente en cuestiones relativas a la política o a la historia, pero que se quedaban estupefactos ante determinadas afirmaciones como la de Catherine David: “Yo no creo en los temas, sino en los procesos de tematización”. No saco esto a colación como una reacción an-



Salem Mekuria (Etiopía/USA). *Ye Wonz Maibel (Deluge)*, 1995. Segunda Bienal de Johannesburgo. Alternating Currents.

ti-intelectual, sino para poner de manifiesto los problemas de traducción e infraestructura –material y educativa– que hay que afrontar si realmente queremos hablar de “globalización” y hacer posible la participación de aquellos artistas que carecen de una educación artística académica y tradicional. Por ejemplo, ciertas presentaciones características del arte sudafricano contemporáneo han sido criticadas por artistas negros con el argumento de que presentaban una visión holística y propicia. Lo cierto es que la mayoría de los sudafricanos negros, tanto hombres como mujeres, desconocen siquiera lo que es una “bienal”, y, evidentemente, no poseen los materiales ni los recursos necesarios para hacer arte. “Muchos jóvenes blancos sudafricanos se las dan de ‘vanguardistas’. Eso es imposible en un país con tantas desigualdades, donde no hay una mayoría de clase media con valores que transgredir”, me dijo el escritor y artista sudafricano David Koloane. “Tenemos que construir estudios y dar facilidades, además de con-

sultar a los artistas acerca de sus verdaderas necesidades. Es la única forma de salvar el abismo que existe entre los artistas blancos y los negros en este país.”

VII

Después de cinco días, la mayoría de nosotros habíamos engordado unos tres kilos como consecuencia de la ingestión masiva de cerveza y la falta de ejercicio. Muchos participantes combatían la claustrofobia alquilando coches para ir Soweto y Alexandra; otros iban a las reservas naturales para observar a los animales. Puesto que yo viví en Canadá en la proximidad de grandes animales y de reservas indias, rechacé ambas opciones. Durante una estancia corta, la contemplación de la naturaleza no era una prioridad, y las visitas turísticas para contemplar a las comunidades pobres y supuestamente tradicionales me hacen sentir incómoda: hay demasiados alemanes y japoneses ri-



Rosangela Renno (Basil). *Tatoo*, 1997. Foto: Werner Maschmann.
Segunda Bienal de Johannesburgo. Alternating Currents.

cos en los ríos canadienses volcando canoas para tomar fotografías de los indios, y a los indios no les gusta nada la idea (tienen que empaparse durante los intentos de rescate). Sin embargo, faltaba cierto “sentimiento” entre el lugar de la exposición y nuestros distantes hoteles, entre la cafetería y los restaurantes en lo que son básicamente centros comerciales, que hacían añorar a los visitantes la verdadera Sudáfrica. “En cualquier caso, ¿a quién va dirigida la Bienal?”, comenzó a preguntarse alguna gente de Johannesburgo. La Bienal estaba haciendo una chapuza al anunciar su inmenso y fascinante festival cinematográfico, junto con la aburrida serie de conferencias, además de otros aspectos: faltaba dinero para crear un programa educativo adecuado. Los artistas y profesores locales se quejaban de que la Bienal había sido orientada hacia un público internacional, y eso no era suficiente: también debería despertar el interés de la ciudad. Al final, el programa de más al-

cance fue dirigido por Orta con las mujeres del refugio. Varias campesinas que habían venido a Johannesburgo a buscar trabajo, sin éxito, recibieron dinero de Orta durante diez días para confeccionar “prendas colectivas”, ropa para la solidaridad. Cuando las mujeres decidieron recorrer la Bienal unidas por la ropa que habían confeccionado, cantaron uno de los dos himnos nacionales, *Nkosi Silelel Africa* (Que Dios bendiga a África), que había estado prohibido durante el *apartheid*. Aquellas mujeres dijeron seguir creyendo en la nueva Sudáfrica, aunque ésta no haya dado todo lo que había prometido. Se está planeando la creación de una fundación para proporcionarles un taller donde puedan confeccionar ropa para vender en los mercados, mientras que, hace unas semanas, toda la instalación que realizaron junto a Orta fue robada del local de la Biblioteca de los Trabajadores, situada junto al Taller. Las numerosas polémicas suscitadas durante la celebración del Foro de artistas de la Fundación Gate terminaron reduciéndose a una absurda cuestión de legitimidad. Algunos artistas africanos acusaron a otros artistas africanos precisamente de no ser bastante africanos; se hicieron concursos (en inglés) para ver quién hablaba más idiomas africanos y con mayor fluidez. Finalmente, alguien preguntó: ¿por qué los artistas como vosotros, procedentes de países como Nigeria o Argentina, vivís en Nueva York? El catálogo no dice nada de eso. El equipo de conservadores de la segunda Bienal de Johannesburgo es original de Nigeria, España, Cuba, China, Sudáfrica, Corea y Estados Unidos. Invitaron a artistas que viven y trabajan en Puerto Príncipe, La Habana, Cotonou, Dakar, Goree, Santiago de Chile, Bogotá, Seúl, Bamako, Kumasi, Oulu, Lusaka, Lima, Luanda, Ljubljana, Río de Janeiro, Christchurch, Nueva Delhi, Yaundé o Tenerife, por no mencionar Alexandra, Johannesburgo y Ciudad del Cabo, con el fin de nombrar algunos lugares que no son Nueva York. Los pocos que nacieron lejos de los centros occidentales ya no viven allí. Medalla, que es filipino pero vive en Londres, insistió en que ello se debía a que en la capital británica podía ganar dinero —“Decidme cómo vender mi obra en Johannesburgo y me traslado aquí inmediatamente”—, pero como se trata de uno de esos artistas que ganan poco dinero, me parece que estaba fingiendo. En realidad, algunos artistas son exiliados, y otros encuentran en las ciudades cosmopolitas más recursos y oportunidades para dialogar sobre los temas que les

THE WORKERS' LIBRARY

Municipal Workers' Compound, Newtown

Cultural Precinct, Newtown

Starting from 12 October 1997

the Library is open for 24 hours
seven day a week

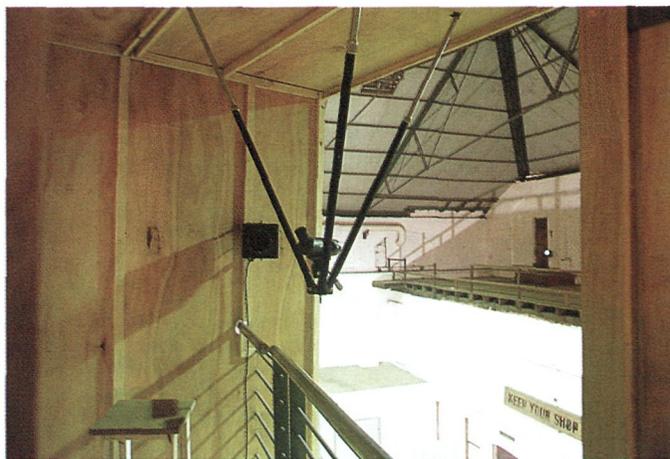
☆The Star C133005371 17/10/97



S. Kopystiansky. *Workers' Library*, 1997.



Suchan Kinoshita (Japón/Holanda). *Wall Piece III*, 1997.
Foto: Aubrie Fourie. Segunda Bienal de Johannesburgo.
Alternating Currents.



interesan: el poscolonialismo, las diásporas y el arte contemporáneo, etc. Nos preguntamos con razón por qué un país tan necesitado de infraestructuras como Sudáfrica se gasta cientos de miles de dólares en invitar a artistas extranjeros, en vez de invertir ese dinero en la creación de programas y fundaciones para los artistas que supuestamente quiere promocionar. Aparte de razones evidentes como el turismo y la imagen exterior (los Juegos Olímpicos son mucho más eficaces en ese sentido), considero que una teoría de la “globalización” no se puede

postular sin un conocimiento previo de ciudades remotas como Johannesburgo, y por ello es un acto tan interesado como generoso. Es difícil imaginar el primer coro importante de voces africanas en el arte contemporáneo fuera de África, y sin embargo estos artistas necesitan también los contactos internacionales –tanto sur-norte como sur-sur– que les proporciona la Bienal. Deliberadamente o no, una bienal sudafricana también nos sitúa de manera más inmediata frente a la naturaleza burguesa del arte contemporáneo y nos obliga a cuestionar ciertas prácticas artísticas y museísticas. En otro nivel, dificulta la forma condescendiente de tratar el arte africano, sudamericano, asiático o caribeño, o el uso que se hace de él como forma de corrección política, encargándose de que la información sobre la Bienal circule por el extranjero. En general, no hay respuestas fáciles, sólo numerosas preguntas que de otro modo no tendrían respuesta.