

Poder, memoria e identidad. Una lectura poscolonial del arte sudafricano feminista contemporáneo

Santiago Rementería-Sanz

Fundación Gaiker (Universidad del País Vasco)

rementeria@gaiker.es

RESUMEN: En la Sudáfrica *postapartheid* una generación de mujeres de color contribuye con su trabajo artístico a la reflexión crítica sobre las estrategias de diferenciación y absorción de la alteridad vinculadas a la colonialidad. Su tarea de denuncia política supera los modos convencionales de exhibición etnográfica de la mujer indígena y las limitaciones del arte inspirado por el feminismo tradicional en aquel país. En este artículo se analiza el modo en que estas artistas simbolizan y condenan los mecanismos del poder y representación colonialista, recuperando la memoria de una relación histórica de sometimiento. Una selección de obras ilustra cómo se combaten estrategias de construcción y fijación de la otredad como el estereotipo y el mimetismo desde el espacio intermedio en el que surge un nuevo discurso híbrido. Esta revisión crítica de la historia colonial se extiende a la actualidad social sudafricana, en la que perviven prejuicios y exclusiones derivadas del reciente pasado discriminatorio.

PALABRAS CLAVE: Teoría poscolonial; Arte sudafricano; Arte feminista; Mary Sibande; Zanele Muholo; Dineo Seshee Bopape.

Power, Memory and Identity. A Postcolonial Reading of Contemporary South African Feminist Art

ABSTRACT: In postapartheid South Africa a generation of black women are contributing with their artistic work to the critical reflection on the strategies of differentiation and absorption of the otherness linked to colonialism. Their task of political denunciation overcomes the conventional ways of ethnographic exhibition of native women and the shortcomings of the art inspired by mainstream feminism in that country. This article analyses how those artists symbolise and condemn the mechanisms of colonialist power and representation, thus recovering the memory of a historic relationship of subjugation. A selection of artworks illustrates how otherness construction and fixation strategies such as stereotype and mimicry are confronted from the intermediate space in which a new hybrid discourse arises. This critical review of the colonial history extends into present-day South African society, where prejudice and situations of exclusion derived from the recent discriminatory past still persist.

KEYWORDS: Postcolonial Theory; South African Art; Feminist Art; Mary Sibande; Zanele Muholo; Dineo Seshee Bopape.

Recibido: 10 de enero de 2020 / Aceptado: 21 de mayo de 2020

Introducción

El dominio colonizador comenzado en 1652, que se mantendría con distintas formas e intensidad hasta finales del siglo XX, ha marcado la realidad de la actual República de Sudáfrica en sus facetas social, económica, política, cultural y artística.

Durante la primera década del siglo actual un grupo de jóvenes mujeres de color reavivó el panorama de las artes plásticas del país contribuyendo con nuevas perspectivas y experiencias con el fin de recuperar la identidad y reinterpretar la historia de las mujeres indígenas más allá de los clichés promovidos en la larga etapa colonial, durante la era de la segregación (1910-1948), la del *apartheid* (1948-1989) y los años de transición política hasta las elecciones libres de 1994.

Cómo citar este artículo: REMENTERIA-SANZ, Santiago, «Poder, memoria e identidad. Una lectura poscolonial del arte sudafricano feminista contemporáneo», *Boletín de Arte-UMA*, n.º 41, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2020, pp. 209-218, ISSN: 0211-8483, e-ISSN: 2695-415X, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/BoLArte.2020.v41i.7508>

Zanele Muholi (1972), Dineo Seshee Bopape (1981) y Mary Sibande (1982) son tres de las protagonistas del nuevo escenario, y algunas de sus obras se analizan en este artículo a modo de ejemplos. Pertenecen a la generación nacida durante la etapa de crisis del *apartheid*, las más jóvenes tienen formación universitaria, y todas cuentan con estancias, experiencia expositiva y reconocimiento internacionales. En su trabajo recurren a todo tipo de medios visuales y a estrategias estéticas basadas en la figura humana, el uso de materiales naturales, objetos encontrados y seleccionados.

Aunque se suele citar la fantasía del nativo de ocupar el lugar del patrón (Fanon, 2009: 188), en la obra de estas artistas se conjugan nociones más profundas que el simple deseo de desplazamiento del colonizador, indagando en las relaciones de poder que perviven en su país, reclamando el orgullo de su negritud, la recuperación del control sobre el propio cuerpo y la soberanía individual.

Contexto histórico y artístico

La de Sudáfrica es una coyuntura singular en la historia del colonialismo pues, tras un periodo de sometimiento al poder político de la metrópoli –primero neerlandesa y después la imperial británica–, al acabar la Segunda Guerra Mundial se instauró formalmente el estado bóer que consolidó su dominio sobre la colonia interna mayoritariamente negra. El *apartheid* es un ejemplo de sistema de segregación y discriminación racial que estuvo formalmente vigente durante más de cuarenta y cinco años hasta que, tras la caída del telón de acero y los consiguientes cambios en el escenario político internacional, se modificó la constitución y el Congreso Nacional Africano de Nelson Mandela alcanzó el poder en las urnas (Thompson, 2000). Este caso de colonialismo interno (Chávez, 2011) constituyó durante décadas «un racismo *par excellence*, el más racista de los racismos» (Derrida, 1985: 291).

Hasta el siglo XX el mercado del arte sudafricano se nutría de importaciones europeas ignorando a los artistas locales. Paralelamente, el interés por los tipos raciales contribuyó a la popularidad de museos y galerías que presentaban muestras de carácter antropológico y etnográfico centradas en las comunidades indígenas. La exhibición etnográfica de los pueblos colonizados como forma de dominación aporta

el privilegio de la mirada y trae a la memoria las teorías sobre el poder panóptico en el que el predominio y la supremacía caen siempre de la parte del observador (Foucault, 1984). Esta pulsión escópica está relacionada con la vigilancia del poder colonial, pues el escrutinio visual da pie a un proceso de cosificación del sometido en el que el espectador adquiere una consciencia clara sobre la sima cultural que le separa del Otro.

En el caso sudafricano las muestras de tipo etnográfico se asociaban también a la historia natural, reforzando la idea de que los indígenas constituyen un elemento más de la tierra, el paisaje y lo primitivo. De acuerdo con esta práctica museística, que se mantendría hasta el final del *apartheid*, las personas eran tratadas como formas culturales de significado y valor inalterado (Rankin, 2013), percibiendo al individuo colonizado como una curiosidad de la naturaleza.

Debe tenerse en cuenta, así mismo, que el discurso feminista tradicional de Sudáfrica durante el último tercio del siglo XX igualaba a las mujeres al margen de la perspectiva racial. La consecuencia al partir de una invariante esencial femenina que ignora la coerción añadida de la estratificación racial histórica fue la de acentuar los privilegios de las feministas blancas promotoras de aquel discurso (McClintock, 1997: 108-110). Aunque se hiciera apuntando al patriarcado de origen occidental, la incorporación de las historias de sometimiento de la mujer negra al argumentario del feminismo clásico se considera poco apropiada, pues en las sociedades colonizadas el estatus económico y político de este sector de la población asegura unas experiencias y perspectiva diferentes a las de otros grupos sociales (Jabardo, 2012). La narrativa feminista homogénea es insuficiente porque ignora la complejidad de las identidades raciales y vuelve la versión negra invisible (hooks, 2015: 1-17, 43-67).

Esto es lo que sucedía cuando artistas blancas incluían imágenes de mujeres indígenas en sus obras intentando combinar las historias particulares de ambos grupos, visualizar la subjetividad femenina nativa bajo el paraguas común del sometimiento de la mujer y poner voz a las excluidas del acceso a los medios de representación. Las artistas blancas suplantaban de algún modo el poder masculino al reclamar su propia subjetividad y pretender representar a quienes, en la práctica, quedarían aún más relegadas a un estatus subalterno. Además de trivializar la estructura heredada de poder colonial, se caía así en el control representacional de unas



1. Mary Sibande, *I Decline. I Refuse to Recline*, 2010 (fotografía: John Hodgkiss)

mujeres sobre otras, encasillando a menudo a la mujer negra en el registro etnográfico histórico (Valcárcel, 1994).

Los personajes de Sophie y Bester como paradigmas de superación

Mary Sibande comenzó en 2008 la serie de instalaciones *Long Live the Dead Queen* que giran en torno a la figura de una sirvienta doméstica negra a la que denominó Sophie, una escultura de tamaño real presentada en situaciones diversas, pero siempre con una actitud y vestuario que aluden a la dialéctica entre colonizadores y colonizados, y a dinámicas de poder aún vigentes en la sociedad sudafricana.

La elección de una criada no es casual dados los antecedentes familiares de Sibande –las tres generaciones anteriores de mujeres ejercieron este trabajo– y el hecho de ser el empleo doméstico la actividad laboral que más mujeres de color ocupa en Sudáfrica después de la agricultura (Khan, 2014: 94). La escultura de Sophie está moldeada según el aspecto físico de la artista, convirtiéndose esta así en sujeto y en objeto de la serie. En su papel como autora, Sibande aporta una mirada revisionista del modo en que se ha considerado la historia del servicio doméstico y, por extensión, la de la mujer nativa sudafricana. Como protagonista, en cambio, se permite evocar esperanzas, sueños y aspiraciones acumuladas por generaciones de sirvientas de color.

En las páginas siguientes se analiza la propuesta artística de la instalación *I Decline. I Refuse to Recline* (2010), que se puede considerar representativa de la serie, y también de otras obras de artistas que comparten inquietudes sociales similares **[1]**.

El nombre del personaje, derivado del griego «sabiduría», alude al control epistémico y, en definitiva, a la colonialidad del ser y del saber. Pero es el cuerpo de la sirvienta el que constituye el núcleo representativo de la instalación. El principal elemento formal de Sophie es su atuendo, un vestido azul voluminoso que incorpora elementos del uniforme típico de las empleadas domésticas sudafricanas y también de la vestimenta de las damas de la élite social europea de la época victoriana, evocando el cénit del imperialismo británico y el momento culminante del colonialismo en Sudáfrica. La obra incluye un diván tapizado del mismo color que el vestido.

La protagonista mantiene los ojos cerrados en una especie de trance. Es en su mente donde se despliega la fantasía textil del esplendor victoriano, de forma que cuando despierte deberá volver a su existencia ordinaria y continuar con las tareas rutinarias enfundada en un uniforme vulgar.

También la piel de Sophie nos dice algo sobre los clichés en la representación de la mujer nativa. La estatua está pintada de un negro monocromático y plano, como si fuera una sombra. Este alejamiento del realismo estricto transporta al personaje al ámbito gráfico y cromáticamente satura-

do de los cómics, en el que las hazañas sobrenaturales se aceptan con naturalidad (Dodd, 2014: 87-88).

A muchos espectadores les resultó chocante la presencia rotunda de Sophie en la galería de arte de Johannesburgo donde fue presentada. Después, en 2010, se utilizaron fachadas y muros de edificios del centro de la ciudad como soportes de reproducciones gigantes de sus instalaciones, en un salto de la exposición privada al espacio público. La sirvienta que siempre había permanecido oculta de pronto se mostraba hipervisible, llamando la atención sobre la historia de las muestras etnográficas centradas en los grupos racialmente marginados.

Además, hasta tiempos recientes habían sido escasas las representaciones públicas de la situación de predominio existente en el entorno doméstico colonial, teniendo en cuenta que el recurso al servicio de personas de color continúa siendo una práctica extendida en muchos hogares de Sudáfrica (Baderoon, 2014). Aunque las autoridades han intentado promover principios no raciales y no sexistas, el sector del trabajo doméstico ha evolucionado comparativamente poco, con algunas mejoras en la normativa laboral que no siempre se aplican (Marais & Van Wyk, 2014). El binomio sirvienta/señora está cargado de asociaciones que siguen moldeando el concepto de servidumbre, resultando en un discurso inmovilista a menudo atravesado por los sentimientos de culpa y vergüenza (de Kock, 2018). El tema se ha vuelto incómodo por lo que puede suponer de perpetuación de un tipo de explotación en una época oficialmente democrática y de respeto de los derechos humanos (Dodd, 2014: 90).

El hecho de que esta serie aluda a la historia personal y la evolución familiar de la artista, transfigurada en su *alter ego* simbólico Sophie, elimina todo rastro antropológico propio del relato hegemónico. El elemento etnográfico, que busca uniformizar y controlar con ánimo taxonómico, depende del carácter anónimo del sujeto mostrado, y queda neutralizado en este caso por la lectura autobiográfica de la obra. Estos mismos antecedentes vitales le proporcionan a Sibande la libertad precisa para explotar imágenes sobre el mundo del servicio doméstico redimida de la sospecha de complicidad que recaerá sobre una artista de ascendencia occidental.

También Zanele Muholi, conocida por utilizar la fotografía para confrontar las políticas de raza, clase y sexuali-

dad, denunciar la pobreza y la injusticia, y aportar visibilidad a la comunidad LGBTI de su país, se fija en la historia del trabajo doméstico y las tensas relaciones subyacentes. En la serie *Bester* (2015), que forma parte del proyecto *Somnyama Ngonyama (Hail the Dark Lioness)*, se inspira en la experiencia de su madre, que sirvió durante décadas en casas afrikáner y aporta su nombre al grupo de imágenes. Como Sibande, al representar a su propio linaje no tiene que suplantar las vivencias de terceras personas. El homenaje a Bester y el personaje de Sophie esquivan también las limitaciones de la perspectiva feminista tradicional y representan la subjetividad de las mujeres indígenas de color (Baderoon, 2014).

En estos autorretratos Muholi ha manipulado el contraste tonal para acentuar la oscuridad de su piel, y mira fijamente al espectador enmarcada por atributos del trabajo doméstico [2]. Como en las instalaciones de Sibande, el ingrediente irónico que confieren sus tocados es compatible con una lectura más profunda en la que se combina la sugerencia de distintos tipos de corona, símbolo de la realeza, y el martirio que supone una vida llena de penalidades (Garmeson, 2017).

Ejercicio de (contra-)memoria

En sus instalaciones Sibande juega un cierto papel de memorialista al evocar una relación histórica abusiva sobre un sector de la población que ha estado prácticamente ausente del discurso público. El vestido de inspiración victoriana opera como un dispositivo nemónico, el patrón que ayuda a evocar una época específica junto con la avalancha de asociaciones culturales alojadas en el subconsciente del espectador. Estamos ante un ejemplo del rol de la artista contemporánea como historiadora que cultiva una forma de persistencia para evitar olvidar y enterrar asuntos pendientes. Haciendo visible el pasado, este se activa y vuelve al primer plano. Al asumir este papel para sortear el silenciamiento, Sibande y sus compañeras participan activamente con sus herramientas en los terrenos social y político (Hernández-Navarro, 2012).

Uno de los alicientes de *I Decline. I Refuse to Recline* es, precisamente, que lejos de referirse solo a un pasado remoto, agita la conciencia del espectador al ser este consciente de que la dinámica de poder representada persiste



2. Zanele Muholi, Somnyama Ngonyama (Hail the Dark Lioness). Izquierda: *Bester I*, derecha: *Bester V*, 2015 (fotografías: Zanele Muholi)

aún hoy en una sociedad que ha sido incapaz de transformarse como se pretendía (Amin, 2009: 10). La figura desafiante, poderosa y sincrética de Sophie se enfrenta no solo a la política de identidades segregadas del pasado, sino también al legado desequilibrado de relaciones laborales y de género de la Sudáfrica de nuestros días que genera frustración, falta de cohesión social y violencia (Segalo, 2015).

La recuperación de la memoria es un tema igualmente recurrente en la obra de Dineo Seshee Bopape, que suele utilizar medios diversos para invocar las reminiscencias de la comunidad indígena y construir una historia alternativa en la que, a diferencia de Sibande y Muholi, evita recurrir a la figura humana (van der Merwe, 2016).

En su instalación *We need the memories of all our members* (2015) Bopape incorpora, entre otros objetos, cientos de pequeñas piezas creadas cerrando su puño sobre trozos de arcilla fresca que después ennegreció al fuego [3]. Aunque la artista no se representa explícitamente a sí misma, las huellas de sus dedos en la arcilla constituyen una traza de su cuerpo, un halo de su presencia que se incorpora al mensaje sociopolítico de la obra: los puñados escul-

tóricos que sirven de nexo entre los diversos agrupamientos de la instalación recuerdan el gesto del líder panafricanista Robert Sobukwe tomando tierra del suelo y levantando el puño. Este gesto es, además, un símbolo asumido en la lucha anticolonial y *antiapartheid* en Sudáfrica. Finalmente, la propia artista menciona la semejanza de estas piezas de arcilla endurecida a la piedra con la que el David bíblico abatió al gigante Goliat, una simbología diáfana para el sector social hegemónico al que está dirigida (Bopape, 2015).

Poder colonial y sexualidad

Con su tez oscura y mate, Sophie es la encarnación visual del concepto de negritud acuñado en la narrativa occidental desde los primeros relatos de viajes conservados de la Edad Media, cuando los exploradores europeos asociaron este color de piel con el primitivismo y la sexualidad animal (hooks, 1992: 21-39).

A partir de finales del siglo XVIII y durante el XIX, y coincidiendo con el punto álgido del colonialismo británico,



3. Dineo Seshee Bopape, *We need the memories of all our members*. Arriba: vista general, abajo: detalle, 2015.
(Fotografías: Hordaland kunstsenter, Bergen, Noruega)

tuvo lugar el apogeo de la construcción epistémica occidental que más tarde se denominaría orientalismo: «Oriente era casi una invención europea y, desde la antigüedad, había sido escenario de romances, seres exóticos, recuerdos y paisajes inolvidables y experiencias extraordinarias.» (Said, 2008: 19). Esta proyección paternalista se utilizó para dominar y justificar la autoridad sobre las regiones del mundo no occidental o, desde la particular perspectiva europea, para salvarlas y civilizarlas.

Muchos artistas crearon obras en las que se genera, fija y controla la percepción de ese mundo diferente que es el Oriente exótico imaginado, un dominio exclusivo masculino que incorpora elementos de lascivia, licencia sexual, prácticas novedosas y lujuria ilimitada, en una concepción que

«tiende a ser eternamente estática, congelada y fija» (Said, 2008: 279-80; Meagher, 2000). Las mujeres representadas explicitaban a los ojos del público occidental un mundo de muchachas esclavizadas y sexualidades consideradas primitivas que satisfacían sobre todo el propio sentido de superioridad (Nochlin, 1989; Ponzanesi, 2005). Un caso ejemplar es el de la *Gran Odalisca* de Ingres (1814), una invitación a la mirada masculina europea de la época para recorrer el cuerpo femenino que se ofrece en un posado lánguido y en actitud que sugeriría una tenue resistencia.

Era similar la percepción por parte de la cultura europea de la mujer negra colonizada, que en algunas pinturas se utilizó como recurso para demarcar la sexualidad en el contexto representado (Gilman, 1985). Es el caso, por ejem-

plo, del cuadro de Delacroix *Mujeres de Argel (en su apartamento)* (1834), cuyo contenido sexual queda reforzado por la inclusión de una sirvienta de color. O de la *Olympia* de Manet (1863), obra en la que el contraste entre la piel oscura de la criada y el blanco níveo de la protagonista contribuye cierta noción de complementariedad sexual. La presencia de la sirvienta colabora en la comunicación de la sexualidad y disponibilidad de Olympia, mientras que su negritud, atributo socialmente asociado a la concupiscencia, remarca también la femineidad blanca de la prostituta.

I Decline. I Refuse to Recline, en cambio, expresa de modo inequívoco desde su mismo título el rechazo de Sophie a contribuir con su persona a este canon sexual. La negativa a reclinarse en el diván de la instalación y ofrecer su cuerpo supone reconocer y rechazar la connotación del mueble, que ignora al darle la espalda. Da réplica así a la expectativa del colonizador, descartando participar en su fantasía y alejándose de la presencia amenazadora de la *chaise longue* y la dominación sexual que representa mientras levanta los brazos en un gesto de protesta y huida. Con todo, el extremo del vestido se funde con el diván como si este fuese una extensión de su cuerpo, un vínculo simbólico al objeto en el que, siguiendo el precepto de las mujeres representadas por Ingres, Delacroix y Manet, también se esperaría ver reclinada a Sophie.

En la época victoriana la vestimenta femenina voluminosa y ornamentada era un reflejo del ideal de belleza que conllevaba también connotaciones de abundancia y erotismo (Singer, 2012: 20; Freud, 1978: 142). A pesar de la aparente actitud pudorosa al esconder su cuerpo entre capas de exceso textil, el vestido ondulante emana autonomía personal, una sexualidad consciente y poder, transgrediendo los dictados de la estructura de dominación colonial por la cual el amo impondría su prerrogativa sexual sobre el cuerpo de la sirvienta.

Quiebra de las estrategias de representación coloniales

Aunque el discurso ideológico colonialista no niega la existencia del Otro, este habita los lindes discursivos, carece de un lugar de enunciación y es ubicado en un lugar aparte en el que no contradiga ni interrumpa su representación estereotipada (Spivak, 1998). Homi Bhabha considera el este-

reotipo del individuo colonizado una «forma de conocimiento e identificación que vacila entre lo que siempre “está en su lugar”, ya conocido, y algo que debe ser repetido ansiosamente» (2002: 91). Esta representación concluida e inamovible del nativo es una necesidad compulsiva del colonizador para crear y fijar diferencias con el Otro. «[E]l negro sigue siendo un negro», dice Fanon (2009: 152, 276), expresando la imposibilidad de circulación en el discurso colonialista.

Partiendo de lo que podría ser la imagen de una criada servicial y estereotipada, la ensoñación de Sophie desborda cualquier expectativa de representación desde la perspectiva colonial, quebrando la momificación cultural desde la ambivalencia. Diríamos que su sueño resulta subversivo. Si el del estereotipo es un concepto que combina lo histórico y lo fantástico con un fin político, Sibande exagera el segundo aspecto, y con la parodia textil que se extiende a los pies de Sophie desarticula las imágenes legitimadas por la metrópoli. Esta visión resulta alienante para el discurso colonialista, pues deja de vislumbrarse el ideal del Otro domesticado, la alteridad benigna ajena a toda radicalidad.

Muholi recurre a estrategias similares para deshacer simbólicamente y reescribir las ficciones estereotipadas. En las fotografías [2] adopta poses que recuerdan al retrato antropológico colonial, pero el mensaje aquí es de dignidad y resistencia. En *Bester V* el orgullo por la negritud le lleva a mantener la mirada en el espectador mientras muestra su piel desnuda. En el caso de *Bester I* la fractura del estereotipo es doble. Por un lado, el color negro acentuado de la piel como símbolo de orgullo racial contrasta con el blanco de los labios que transforma un atributo fisionómico indígena. Pero, además, con sus autorrepresentaciones la artista busca el reconocimiento como persona pensante y sensible más allá del cliché de la sirvienta doméstica, y reivindica el derecho de las mujeres negras de Sudáfrica a su propia voz y perspectiva.

El mimetismo es otra herramienta de poder del discurso colonialista cuya intención es reformular y normalizar al subalterno. Busca representar la identidad de forma anómala fijando, como en el caso anterior, la divergencia colonial. Se trata del «deseo de un Otro reformado, reconocible, como sujeto de una diferencia que es casi lo mismo, pero no exactamente» (Bhabha, 2002: 112). Existe un deseo de forzar al colonizado a mimetizar las costumbres, creencias, prácticas y maneras del dominador, con el fin de asegurar

su control al incorporarlo, al menos parcialmente, al modelo dominante. Viene a ser una especie de camuflaje para asegurar «una forma de parecido», algo que es distinto de la presencia pero que la muestra metonímicamente (Bhabha, 2002: 116).

La supuesta renegación de la diferencia, también basada en la repetición, causa en la persona colonizada un sentimiento de ambigüedad, de ser parte de la cultura establecida y el sistema hegemónico de poder, pero no del todo. La asimilación del subordinado en la ideología dominante resulta insuficiente, pues está lejos de ser aceptado como parte de ella. Se traza una línea de demarcación que garantiza la pervivencia de la dialéctica entre dominador y colonizado. Esta frontera, además, es deslizante para asegurar que resulte infranqueable.

I Decline. I Refuse to Recline sigue la narrativa del mimetismo al mostrar a una mujer con elementos de la cultura impuesta. El atuendo le otorga cierta funcionalidad dentro del discurso colonial, pero sin excesiva autonomía ya que, aunque alude a una conversión al victorianismo, el color de la piel despeja cualquier duda sobre su ubicación al otro lado del sistema de poder. El contexto forzado transmite una carga burlesca contra la ideología de la metrópoli y contribuye a su desgaste. La copia de una dama resulta incompleta y defectuosa, cuestionando por extensión los valores de desarrollo y civismo supuestamente superiores. Esto resulta perturbador para el discurso imperante y produce una fantasía amenazante para la autoridad del colonizador.

En la práctica se invierten los efectos de la negación colonial, asaltando el conocimiento de los disciplinados el propio discurso dominante. El desplazamiento que provoca esta ambivalencia resulta en un ejercicio de resistencia y subversión, constituyendo una herramienta estética crítica utilizada en los discursos descolonizadores y feministas en las sociedades poscoloniales (Patel, 2001; Khan, 2014).

La cultura dominante ignora en un principio a la sometida que, sin embargo, brota matizada en una forma híbrida que sucede en el límite entre culturas y no es su resultado promediado, sino una versión del propio conocimiento colonialista. El carácter político de esa variante resulta amenazante, pues difumina la frontera entre colonizador y colonizado, y mina progresivamente la eficacia del discurso de la metrópoli (Bhabha, 2002: 198-200). La lectura del sistema hegemónico desde la lógica del disciplinado acaba

explicitando sus limitaciones. La hibridación a la que lleva la digestión de los valores, conceptos y obras coloniales desplaza a estos más eficazmente que con formas de resistencia más explícitas, de modo que la interpretación constante del discurso occidental en un contexto cultural, histórico y religioso dispar termina disolviéndolo. El colonizado construye así también en cierta medida al colonizador.

Sophie se encuentra en un espacio en el que se percibe una doble presencia. En su ensoñación resulta a la vez familiar y extraña, confundiendo las identidades dialécticas de colonizadora y colonizada dependiendo de la perspectiva: la falda que puede interpretarse como un entorno protector, un espacio autónomo y de poder personal, podría verse también como un perímetro que encorseta y atrapa a la protagonista. Una característica de esta instalación es, justamente, la tensión no resuelta, la expresión simultánea y ambigua de una limitación y de la autonomía personal de Sophie. Su identidad no está fijada, es híbrida y revela impulsos e influencias culturales mixtas que, aunque forman parte de su realidad vital, son ignoradas por el discurso europeo.

Algo similar sucede con el retrato *Bester I*, en el que los labios incongruentemente blancos simbolizan, en combinación con la tez renegrida y la manta tradicional que cubre los hombros de la mujer, la zona intermedia en la que emerge la figura de la otredad colonial. El espacio liminar en el que se da esta hibridación traslada el lugar de la cultura fuera del binomio colonizador/colonizado, a un terreno mixto que es a un tiempo de nadie y de todos. En este espacio intermedio y político se originan una realidad y un discurso alternativos que son críticos con la imagen inmutable del Otro.

Conclusiones

Todos los aspectos socioeconómicos, culturales, políticos y artísticos de Sudáfrica han estado condicionados por la dialéctica de poder entre colonizadores y colonizados. Las intenciones reformadoras del nuevo estado han tenido un éxito parcial, y la desigualdad social heredada se refleja aún en la dificultad de acceso a los mecanismos de influencia por parte de amplios grupos marginados, conservándose relaciones históricas de poder centradas en la raza, clase, género, sexualidad e imagen. En este contexto, un grupo de jóvenes artistas ha llamado la atención sobre las limitaciones

de la situación *postapartheid*, denunciando el legado de la diferencia colonial en sus vertientes política, ética y epistémica, y buscando la transformación social y política.

La reclamación de la identidad individual y colectiva, y el desafío a la memoria impuesta son patentes en las obras analizadas de Bopape, Muholi y Sibande, que quebrantan los límites del discurso colonial desde el espacio de la alteridad. La instalación *I Decline. I Refuse to Recline* mueve a reflexionar, además, sobre las estrategias de diferenciación, discriminación y absorción de la otredad vinculadas a la colonialidad. Al colapsar en la persona de Sophie dos polos culturales opuestos en lo racial y en su capacidad de ejercer el poder, se alteran la dicotomía y el contenido político que han determinado la percepción y representación popular de sirvientas y patrones en aquel país, subvirtiendo las estrategias de dominación colonialista. Así, la ambivalencia que provoca la metamorfosis del uniforme doméstico desafía fijaciones seculares y transgrede el amarre epistemológico del pensamiento colonial, quebrando clichés arraigados que incluyen, entre otros, el del vasallaje sexual. También las fotografías de Muholi refutan la percepción estereotipada de

la criada anónima y sumisa. Ambas artistas reflejan la subjetividad de las mujeres indígenas dejando atrás en sus modos de representación la perspectiva etnográfica y soslayando los sesgos de un feminsimo homogeneizador.

Exagerando el proceso de mimetismo, Sibande provoca una lectura acusadora que parodia el discurso de la autoridad. Al cruzar los límites del poder invierte la narrativa histórica de las estructuras de dominación, ubicándose en un territorio inesperado para la perspectiva europea. La naturaleza híbrida de los personajes de Sophie y Bester refleja la ambivalencia del sujeto colonial y la zona intermedia en la que se desenvuelve, lejos del simplismo bipolar predicado por la ideología colonialista. Sus miradas resultan más matizadas y reflexivas, confrontando al espectador sudafricano contemporáneo con su propia noción de identidad.

Al desbloquear y difuminar los binomios heredados que han consolidado profundas diferencias entre las comunidades locales, estas activistas visuales –como prefieren reconocerse algunas de ellas– no solo se rebelan con sus obras contra el prejuicio, la ignorancia y la injusticia, sino que también abogan por un futuro colectivo más abierto y plural.

Bibliografía

- AMIN, Samir (2009), «Introducción. Frantz Fanon en África y Asia», en FANON, Frantz, *Piel Negra, Máscaras Blancas*, Akal, Madrid, pp. 5-28.
- BADEROON, Gabeba (2014), «The ghost in the house: Women, race, and domesticity in South Africa», *Cambridge Journal of Postcolonial Literary Inquiry*, vol. 1, n.º 2, pp. 173-188.
- BHABHA, Homi K. (2002), *El Lugar de la Cultura*, Manantial, Buenos Aires.
- BOPAPE, Dineo Seshee (2015), *Blog Archive*. En: <<http://seshee.blogspot.com/2015/06/>> (fecha de consulta: 03-01-2020).
- CHÁVEZ, John R. (2011), «Aliens in Their Native Lands: The Persistence of Internal Colonial Theory», *Journal of World History*, vol. 22, n.º 4, pp. 785-809.
- DE KOCK, Erin (2018), «Walking the Path as We Make It: Navigating ‘Sticky’ Situations with Mary Sibande’s ‘Sophie’», *Agenda*, vol. 32, n.º 3, pp. 100-108.
- DERRIDA, Jacques (1985), «Racism’s Last Word», *Critical Inquiry*, vol. 12, n.º 1, pp. 290-299.
- DODD, Alexandra J. (2014), *Secular Séance: Post-Victorian Embodiment in Contemporary South African Art*, PhD. Thesis, University of Cape Town, Ciudad del Cabo. En: <https://open.uct.ac.za/bitstream/handle/11427/12814/thesis_hum_2014_dodd_a.pdf?sequence=1> (fecha de consulta: 07-01-2020).
- FANON, Frantz (2009), *Piel Negra, Máscaras Blancas*, Akal, Madrid.
- FOUCAULT, Michel (1984), «Complete and Austere Institutions», en RABINOW, Paul (ed.), *The Foucault Reader*, Pantheon Books, Nueva York, pp. 214-225.
- FREUD, Sigmund (1978), *Obras completas, vol. VII-Tres ensayos de teoría sexual, y otras obras (1901-1905)*, Amorrortu, Buenos Aires.
- GARMESON, Laura (2017), *Zanele Muholi: Hail the Dard Lioness. Women in Art (WIA)*. En: <wearewia.com/review-zanele-muholi-hail-the-dark-lioness/> (fecha de consulta: 07-01-2020).

- GILMAN, Sander L. (1985), «Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth Century Art, Medicine, and Literature», *Critical Inquiry*, vol. 12, n.º 1, pp. 204-242.
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel (2012), *Materializar el Pasado. El Artista como Historiador (Benjaminiano)*, Micromegas, Murcia.
- hooks, bell (1992), *Black Looks: Race and Representation*, South End Press, Boston.
- (2015), *Feminist Theory: From Margin to Center*, 2.ª ed., Routledge, Nueva York.
- JABARDO, Mercedes (ed.) (2012), *Feminismos Negros: Una Antología*, Traficantes de Sueños, Madrid.
- KHAN, Sharlene (2014), *Postcolonial Masquerading: An Examination of Masquerading Strategies in The Works of South African Artists Tracey Rose, Mary Sibande, Nandipha Mntambo and Senzeni Marasela*, PhD. Thesis, University of London, Londres. En: <http://research.gold.ac.uk/11510/1/ART_thesis_KhanS_2015.pdf> (fecha de consulta: 09-01-2020).
- MARAIS, Christel y VAN WYK, Christo de W. (2014), «Methodological Reflection on the Co-Construction of Meaning within the South African Domestic Worker Sector: Challenging the Notion of 'Voicelessness'», *Mediterranean Journal of Social Sciences*, vol. 5, n.º 20, pp. 726-738.
- McCLINTOCK, Anne (1997), «'No Longer in a Future Heaven': Gender, Race, and Nationalism», en McCLINTOCK, Anne, MUFTI, Aamir y SHOHAT, Ella (eds.), *Dangerous Liaisons: Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives*, University of Minnesota Press, Minneapolis, pp. 89-112.
- MEAGHER, Jennifer (2000), «Orientalism in Nineteenth-Century Art», en *Heilbrunn Timeline of Art History*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. En: <http://www.metmuseum.org/toah/hd/eur/hd_eur.htm> (fecha de consulta: 08-01-2020).
- NOCHLIN, Linda (1989), *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, Harper & Row, Nueva York.
- PATEL, Niti S. (2001), *Postcolonial Masquerades: Culture and Politics in Literature, Film, Video, and Photography*, Garland, Nueva York.
- PONZANESI, Sandra (2005), «Beyond the Black Venus: Colonial Sexual Politics and Contemporary Visual Practices», en ANDALL, Jacqueline y DUNCAN, Derek (eds.), *Italian Colonialism. Legacies and Memories*, Peter Lang, Oxford, pp. 165-189.
- RANKIN, Elisabeth (2013), «Creating/Curating Cultural Capital: Monuments and Museums for Post-Apartheid South Africa», *Humanities*, vol. 2, n.º 1, pp. 72-98.
- SAID, Edward W. (2008), *Orientalismo*, 2.ª ed., Random House Mondadori, Barcelona.
- SEGALO, Puleng (2015), «Gender, Social Cohesion and Everyday Struggles in South Africa», *Psychology in Society*, vol. 49, pp. 70-82.
- SINGER, Alison E. (2012), «Sophie» Reigns over Dominant Display Practices: Negotiating Power in Mary Sibande's Installations, PhD. Thesis, The University of Texas, Austin. En: <<https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/ETD-UT-2012-05-5685>> (fecha de consulta: 07-01-2020).
- SPIVAK, Gayatri C. (1998), «¿Puede Hablar el Sujeto Subalterno?», *Orbis Tertius*, vol. 3, n.º 6, pp. 175-235.
- THOMPSON, Leonard (2000), *A History of South Africa*, 3.ª ed., Yale University Press, New Haven.
- VALCÁRCEL, Amelia (1994), *Sexo y Filosofía. Sobre «Mujer» y «Poder»*, Anthropos, Barcelona.
- VAN DER MERWE, Leana (2016), «Writing desire and history: emergent post-colonial feminist figurations in recent work of Dineo Seshee Bopape», *South African Visual Art Historians Conference*, Johannesburg. En: <https://www.academia.edu/36746089/Writing_desire_and_history_emergent_postcolonial_feminist_figurations_in_recent_work_of_Dineo_Seshee_Bopape> (fecha de consulta: 08-01-2020).