

# La representación de conflictos sociales en el arte contemporáneo de Zimbabwe\*

*Yissel Arce Padrón\*\**

AL REVISAR LOS ANÁLISIS y las exposiciones de arte más recientes, tanto en los centros culturales africanos, como fuera de ellos, resulta evidente el vacío de información sobre lo que está aconteciendo actualmente en el campo de las artes visuales en el territorio de Zimbabwe. Más allá de lo que se ha publicado sobre las manifestaciones de la llamada pintura rupestre de la región, de las famosas construcciones del Gran Zimbabwe y de la escultura Shona, el conocimiento que nos llega sobre la producción artística contemporánea resulta fragmentado y lo poco que se sabe es fundamentalmente a través de casos aislados. La pregunta saltaba, ¿qué podría estar significando ese vacío?

Cuando se empieza de una manera más sistemática a analizar y a profundizar en el espacio artístico de la región —usando diferentes fuentes—, se puede encontrar una producción que emerge en un contexto sociopolítico y económico en crisis, con el cual ha establecido coordenadas de reflexión absolutamente polémicas y críticas para con el sistema. De ese modo, es posible leer en las obras de arte algunas de las dinámicas del panorama social que presenta Zimbabwe. Esto, por supuesto, provocaba que las instancias rectoras de la política del país no promovieran ni respaldaran este tipo de producción artística.

Lo que es hoy Zimbabwe, que hasta 1980 llevaba el nombre colonial de Rhodesia del sur, fue ocupado desde finales de la última década del siglo XIX por la British South Africa Company, dirigida por Cecil Rhodes, quien interesado en el control de los recursos mineros y agrícolas de la región, promovió una

\* Resultado parcial del proyecto “Democracia, comunicación y sujetos de la política en América Latina contemporánea”, financiado conjuntamente por la Universidad Autónoma Metropolitana y el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (clave 42715).

\*\* Profesora-investigadora de El Colegio de México.

decidida política de asentamiento de colonos blancos que empezaron a apropiarse de la casi totalidad de las tierras y emplearon a la población local —constituida fundamentalmente por Shonas y Ndebele— como mano de obra. La forzaron además, a ocupar las llamadas zonas de reservas que en su mayoría estaban localizadas en las áreas infestadas por la mosca tse tse. A esta política también estuvo asociada la emergencia de nuevas formas de división racial y social, cuyas resonancias se sienten todavía hoy en el país.

Cuando en 1980, Robert Mugabe resulta electo como presidente de Zimbabwe independiente —después de levantamientos armados a lo largo de toda la década de los setenta y de un proceso de transición y negociación con el anterior gobierno de lo que era Rhodesia— el sector moderno de la economía estaba casi completamente manejado por la población blanca, que constituía solamente 3.8 por ciento de la población. Bajo su propiedad estaban las mejores tierras, las concesiones mineras, las industrias y el sector financiero, la mayoría de los derechos de propiedad en las zonas urbanas, así como los sectores profesionales y los puestos directivos.

Por tanto, el gobierno de Zimbabwe independiente, bajo la égida de la Unión Nacional Africana de Zimbabwe-Frente Patriótico (ZANU-PF) nació proclamando una estrategia de desarrollo con el principio de transformación y de crecimiento con igualdad, planteando además una identificación y un apoyo a la clase trabajadora y al campesinado, cuyo principal problema a resolver sería el de la tierra. La elección fue alejarse del sistema socio-económico capitalista y asumir una política socialista, que parecía ser la opción ideal para hacer desaparecer las desigualdades de clase y raza que se habían heredado de la historia pasada.

Sin embargo, un análisis de lo verdaderamente acontecido desde 1980 a la fecha demuestra que la revisión de las restricciones históricas resultó un proceso bastante limitado. El ajuste en las estructuras económicas, la redistribución de la tierra y los planes de reforma agraria se convirtieron en transformaciones moderadas respecto de lo que había anunciado la clase dirigente en 1980, y finalmente la reversión completa de esa política a partir de la introducción del Programa de Ajuste Estructural en 1991. Además, comenzó una agresiva campaña de ocupación de tierras por parte de grupos de veteranos de la guerra de independencia, financiados por el partido del gobierno. Esa campaña ha ocasionado la muerte de decenas de granjeros blancos y centenares de trabajadores africanos de las granjas.

El manejo interno y la transformación de la política económica del país por parte de las diferentes instancias de poder, las intensas sequías, combinadas con las medidas impuestas por el Programa de Ajuste Estructural, la reducción de los gastos gubernamentales, la privatización de muchas industrias y el aumento del desempleo dejan ver un panorama socioeconómico muy deteriorado.

A esto se suma la existencia de un partido dirigente —la ZANU-PF— que controla la vida pública y social; sosteniendo un discurso, divorciado totalmente de la realidad que, con el propósito de mantener el apoyo y los votos de la gran mayoría de la población, hace uso de todos los medios posibles para sostener la ficción de una sociedad libre de conflictos y con una unidad —que resulta coercitiva— entre la población. Tanto, que todo acto de disidencia está prohibido y resulta altamente recriminado. El presidente Robert Mugabe, quien se reconoce como única entidad portadora de la ley y la verdad, encargado de normativizar todo el funcionamiento de la sociedad, manipula las tensiones, los conflictos existentes y hace uso permanente de la violencia como herramienta de control social, provocando un clima generalizado —tanto en las ciudades como en la zona rural— de represión e intimidación.

Teniendo en cuenta esta realidad, el presente estudio explora la expresión de esos conflictos socioeconómicos y políticos de Zimbabwe a partir de las propuestas estéticas de un grupo de artistas que usando diferentes recursos topológicos, se vincula con el marco social, permitiéndonos leer estas manifestaciones culturales y su imbricación con el contexto desde la perspectiva de las relaciones de poder, enmarcándolas en las potencialidades de la invención de prácticas culturales que ostenta el campo artístico. Concibiendo al poder, al decir de Néstor García Canclini, “no como bloques de estructuras institucionales, fijadas en tareas preestablecidas (dominar, manipular), ni como mecanismos de imposición vertical, de arriba hacia abajo, sino como una relación social diseminada en todos los espacios”.<sup>1</sup>

Asimismo, se propone constatar las diferentes maneras en las que algunos de los campos constitutivos de la sociedad de Zimbabwe —en este caso el artístico y el político— se interrelacionan a través de ejercicios de dominación, creando realidades productivas.

<sup>1</sup> Néstor García Canclini, “Cultura y poder. ¿Dónde está la investigación?”, Revista *Signos*, núm. 36, julio/diciembre, 1988, p. 62.

En el arte contemporáneo de Zimbabwe que nos interesa trabajar, la representación de los conflictos sociales del país se aleja de la visión homogénea del discurso oficial, mismo que proyecta un imaginario ficticio donde las contradicciones y diferencias entre la población y el ejercicio de autoridad estatal no tienen cabida.

Estas expresiones artísticas aprovechan los intersticios que el sistema de dominación no ha podido controlar y se establecen como espacios de comentario social y político en una sociedad altamente reprimida. A partir de diferentes recursos simbólicos —ironía, parodia, intertextualidad, simulación, metáfora, entre otros— se crean lenguajes donde se ponen en discusión temáticas que no encuentran la libertad de circular abiertamente en otros campos sociales del país.

### **El arte africano contemporáneo: lecturas del mundo social en las artes visuales**

El discurso que desde su génesis ha sostenido la historia del arte perpetúa una noción de artisticidad que coloca al arte occidental en una fase superior a las demás culturas. El destierro de la producción simbólica africana hacia un pasado ahistórico y el lenguaje destinado para clasificarla, no sólo afectaron a la multiplicidad de objetos que conforman el llamado arte tradicional, sino que también continúan incidiendo en la producción, circulación y recepción del arte africano contemporáneo.

En primera instancia, es necesario dilucidar con qué criterio de arte africano contemporáneo estamos trabajando.<sup>2</sup> Se trata de una producción que se desarrolla

<sup>2</sup> Delimitar lo que se va a entender por arte africano contemporáneo es uno de los puntos más discutidos por los teóricos del mismo. En este sentido me remito a uno de los múltiples criterios que existen al respecto, en este caso el de Nkiru Nzegwu: “En la historiografía del arte africano, ‘arte contemporáneo’ es un término técnico que funciona de manera dual, tanto como elemento cronológico como un marcador teórico. Como ha sido usado por los africanos, ‘arte contemporáneo’ distingue un cuerpo de trabajos creados desde mediados del siglo xx con materiales importados [...] Sin embargo, cuando lo usamos estrictamente, el término se refiere a las pinturas, esculturas y grabados de artistas formalmente entrenados, y marca una distinción entre los artistas formados o no en ese entrenamiento escolar. La base de la distinción no es la educación por sí misma, sino el preciso entendimiento de formas, de elementos de diseños y los materiales que siguen una ecuación artística entrenada”. “Introduction”, en *Issues in contemporary african art*. Editado por International Society for the Study of Africa, Nueva York, 1998, p. 3.

en los marcos de la realidad poscolonial —fundamentalmente desde los años sesenta del siglo xx hasta nuestros días. Por tanto, se ha fraguado a la luz de un contexto histórico marcado por los procesos políticos de las independencias: las complejidades económicas, los movimientos de urbanización y todas las problemáticas que esto trae asociado, las luchas civiles, las transformaciones culturales en el campo artístico y su profesionalización.

A pesar de la importancia que poseen estas manifestaciones culturales para entender los procesos de todo tipo que acontecen en el continente, cuando se escribe acerca del arte africano suele pensarse, de manera general, únicamente en las coordenadas espacio-temporales de lo que se ha entendido como “arte africano tradicional”. Esto nos permite penetrar en una problemática altamente sensible para la producción contemporánea y que trasciende a las implicaciones que pueda tener en el campo meramente artístico.

La construcción que el pensamiento occidental ha inventado del imaginario social africano ha colocado al arte tradicional en el espacio de lo inamovible, atado a un pensamiento mitológico, a fuerzas sobrenaturales; regido por un sistema de creencias y de símbolos que nada tienen que ver con la lógica de las transformaciones materiales o estructurales de “la razón y el progreso”. Por tanto, está concebida como una producción suspendida en el tiempo, despojada de historia, de contingencias; atrapada en las circunstancias de sus orígenes.<sup>3</sup>

Esos mismos circuitos legitimadores de Occidente para el campo artístico, por lo general, niegan la producción contemporánea por considerar que no cumple con los requisitos de lo que ellos consideran como “auténticamente africano”, creando de este modo una ficción de lo auténtico —como lo nombra el teórico y curador nigeriano Okwui Enwezor—<sup>4</sup> para instaurar una creencia unitaria y homogénea en torno a una única esencia africana.

<sup>3</sup> Para profundizar en este análisis son interesantes algunas de las reflexiones de Lourdes Méndez en su libro *Antropología de la producción artística*, Síntesis, Madrid, 1995. En su introducción podemos leer: “Estos sucesivos juicios han tenido, y siguen teniendo, graves consecuencias prácticas para artes, artistas y obras ‘primitivas’. La misma denominación de arte ‘primitivo’ indica las características de forma y contenido que la mirada occidental quería encontrar en él; pero ante todo indica el tipo de representación ideológica que el pensamiento científico y estético occidental ha construido de sus creadores” (pp. 24-25).

<sup>4</sup> A propósito del problema de la autenticidad de la obra de arte, Okwui Enwezor plantea: “la autenticidad, producto de sus manejos estereotipados, se ha convertido en un borde difícil para las formas históricas, prácticas y conceptuales a través de las cuales es representada en los

Sin embargo, la historia artística del continente demuestra que se trata de una práctica que siempre ha estado sujeta a cambios, estableciendo un correlato con las emergencias de su contexto genésico. Un arte que se renueva y articula a partir de resortes de carácter histórico, socio-político y estético, que recapitula continuamente su pasado y su entorno cultural.

El sujeto africano es como cualquier otro ser humano: se compromete en actos de significado, no existe fuera de los actos que produce la realidad social, o fuera de los procesos a través de los cuales esas prácticas se llenan de significados.<sup>5</sup>

Es curioso, porque justo cuando surge un nuevo tipo de producción en el continente que obedece a las nuevas coordenadas contextuales y utiliza un lenguaje vanguardista para expresarse, en el mundo occidental se niega esa producción en defensa de un arte que se ha dado en llamar “tradicional”, y al cual realmente nunca ha reconocido ni ha valorado en su justa dimensión.<sup>6</sup>

---

discursos culturales contemporáneos. La autenticidad, más que reafirmar las continuidades de un pasado cultural como un connotador general para una tradición africana, en realidad deviene más como la antítesis de tales continuidades. Por tanto, debe ser entendida como el instrumental de un discurso etnocéntrico ciego a la complejidad del mapa moderno de la realidad social africana y doblemente ciego a la multiplicidad de identidades fraguadas en el cruce de la colonización, la globalización, la diáspora y la transformación social poscolonial de los mundos culturales. La autenticidad no es sólo una vaga noción con características ambiguas que no son posibles de identificar, también es un código para fijar, absolutizar y atrofiar”. “The production of social space as artwork”, en Catálogo *A fiction of authenticity: Contemporary Africa abroad*, Contemporary Art Museum of Saint Louis, 2003, p. 58.

<sup>5</sup> Sydney Kasfir, “African art and authenticity. A text with a shadow”, en *Reading the contemporary: african art from theory to marketplace*. Institute for International Visual Arts, MIT Press, Cambridge, 1999, p. 87.

<sup>6</sup> Aunque la vanguardia artística europea tomaba como modelos las expresiones culturales africanas y Europa asistía al “descubrimiento” de las cabezas de Ifé en 1910 y a las terracotas de Nok en 1943, lo cual demostraba las amplias posibilidades artísticas y el temprano desarrollo cultural del continente, realmente no había un reconocimiento verdadero de este imaginario simbólico. La institución colonial subestima estas producciones tradicionales por considerarlas primitivas, atrasadas y bárbaras, fuera totalmente de los márgenes de la civilización. Y es que sencillamente se trataba de un acervo cultural que no concordaba con los paradigmas estético-artísticos de Occidente, con los criterios de artisticidad que encerraban a la obra de arte en el espacio de la autonomía. La artisticidad se define aquí como el elemento que nos permite juzgar qué cosa es arte y qué no lo es; es un criterio operativo, que cambia en el tiempo a través

Lo que es más sintomático, es que muchas veces las élites locales africanas en el poder se hacen eco de esta postura occidental. Esa defensa —que se viste o se disfraza de una búsqueda identitaria, de una exaltación de lo autóctono— no hace más que esconder el temor a una impugnación de los múltiples ejercicios de poder, a los comentarios y críticas sociales que estructuran una parte importante de las producciones artísticas contemporáneas de la mayoría de los países del continente y a las diversas maneras en las cuales los artistas perciben e interrogan a su etnicidad, a su nacionalidad y a su relación con Occidente.

Esto llevaría a analizar sucintamente cuáles son las temáticas más frecuentes que aborda el arte africano contemporáneo para entender el por qué estas expresiones se han convertido en una “amenaza” simbólica para los discursos que detentan el poder, tanto fuera como dentro de África, y a las cuales se hace necesario silenciar.

De manera general y con particularidades en cada uno de los territorios del continente, el relato de estas narraciones simbólicas ha comprometido a los sujetos-artistas en nuevas relaciones con su comunidad y con su historia. Ante la urgencia de evaluar los procesos históricos, los dramas de cada nación, comienzan a aflorar obras que comentan historias locales, los movimientos de independencia, los problemas más inmediatos de cada una de las regiones. Se trata de una producción que intenta articular lo tradicional y lo moderno con nuevas líneas temáticas más vinculadas a la realidad social africana. Así, se pueden apreciar obras que narran desde una perspectiva crítica las repercusiones sociales de la imposición de modelos económicos y políticos foráneos que

---

de los diferentes periodos de la cultura y que va a operar de acuerdo con las claves dominantes del discurso acerca del arte, de los hechos simbólicos en los diferentes momentos de la Historia del Arte. Justamente el colonialismo trató de imponer al arte africano otra escala de valores de lo estético a través de criterios absolutamente cerrados y ortodoxos. Se operaba con el concepto prefijado de que el arte africano era eminentemente funcional y no se descubrían en él otros valores, por tanto quedaba excluido del campo de las consideradas “bellas artes”. Todo lo que se produjera con un fin utilitario y no como un objeto autónomo, lo que no se ajustara a ese canon occidental, se concebía como artesanía, como artefacto carente de valor. No se comprendió que la estética africana era otra, una que pudiésemos llamar la estética de lo signico-simbólico, una estética que sólo podría ser decodificada y entendida en toda su dimensión si se analiza contextualmente, si se conocen las condiciones de su contexto genésico, si se dirime su valor en los términos de una discusión cultural e histórica y no en el entramado lingüístico textual de la obra.

desatienden y desestiman las condiciones de vida en el continente y acentúan cada vez más las diferencias.

El rescate del fragmento, que en África no es la minoría sino la mayoría de la población, la sustantivización de una identidad históricamente negada, son también tópicos recurrentes en el arte contemporáneo del continente. Los artistas se han dado a la tarea de restituir en el espacio del arte, en un gesto altamente simbólico, la presencia de los sujetos desposeídos, de los sujetos obligados siempre a vivir en el límite de lo permisible. Es el deseo manifiesto de encarar una historia de exclusiones, una historia de marginaciones. Es el trasiego con la memoria colectiva, una memoria que pasa también por el tamiz de la experiencia individual y por eso no es casual el predominio de obras autorreferenciales, la recuperación desacralizadora de pasados personales o familiares, los conflictos raciales que generan también conflictos de identidades y que marcan el comportamiento de los sujetos sociales. La violencia, incluso la muerte como resultado de esa violencia es ya un pasaje demasiado cotidiano en los países africanos. Enfrentar esas realidades desde el discurso del arte es enfrentar esa crisis acallada entre los sujetos y su contexto, es, de alguna manera, perturbar el silencio.

En resumen, estas prácticas artísticas levantan inquietantes preguntas a un Estado poscolonial en crisis, cuyas estructuras discursivas basadas en el desarrollo, la liberalización y la democracia, también corren la misma suerte. Además, las políticas impuestas por el Fondo Monetario Internacional y el Banco Mundial, mediante el Programa de Ajuste Estructural han profundizado una crisis que presenta un panorama de desencanto, inestabilidad y erosión de las redes sociales con el Estado nacional.

Mientras las pésimas condiciones en las cuales están forzados a vivir la mayoría de los africanos son altamente visibles, no son muy visibles los medios a través de los cuales las personas sobreviven.<sup>7</sup>

Debido a que esta crisis resiente la efectividad de las instituciones, las condiciones de producción, y la visibilidad y calidad de las formaciones discursivas, las posiciones de los artistas y de los intelectuales están constantemente cuestionadas. Más que eso, el poder coercitivo del Estado fuerza a artistas e intelectuales

<sup>7</sup> Para profundizar en los mecanismos de las políticas de visibilidad, véase Abdul Maliqalim, "Masking Magic. Ambiguity in Contemporary African Political and Cultural Practices", Revista *Third Text*, núm. 23, 1993.

a que adapten sus prácticas a los dictámenes oficiales del aparato estatal, intentando de este modo cercenar la autonomía del artista.<sup>8</sup>

Sin embargo, los creadores africanos contemporáneos logran penetrar en este territorio liminal entre lo visible y lo que no lo es, poniendo en juego un repertorio simbólico de estrategias, formas y técnicas, que les permite negociar su espacio de autonomía y desarrollar alternativas para vulnerar las políticas de visibilidad sostenidas por el Estado.<sup>9</sup>

En una sociedad poscolonial, del tipo que Achille Mbembe describe<sup>10</sup> en su libro *On The postcolony*, el poder del Estado crea, reproduce e instala en los sujetos su arsenal de poder y de significados, usando para ellos todos los medios que tiene a su alcance. Justamente para penetrar esas relaciones de poder que subyacen en el entramado social se necesita de un instrumental teórico que trascienda las categorías binarias tales como resistencia *versus* pasividad, autonomía *versus* sujeción, Estado *versus* sociedad civil, hegemonía *versus* contrahegemonía. Estas oposiciones, enturbiarían la comprensión cabal de lo complejo de las relaciones poscoloniales.

Entonces se prefiere definir a las relaciones poscoloniales, no como una relación de resistencia o colaboración, sino que resulta más apropiado caracterizarla como una relación de connivencia,<sup>11</sup> una relación fraguada por

<sup>8</sup> Okwui Enwezor, *op. cit.*, p. 61.

<sup>9</sup> Al respecto plantea Abdul Maliqalim: “En miles de pequeñas maneras, las sociedades civiles en Africa ‘juegan’ con estas políticas de visibilidad, usando máscaras cuando nada está escondido, desplegando realidades estériles como coberturas para cosas más complejas e inciertas”, *op. cit.*, p. 110.

<sup>10</sup> En este libro Mbembe se plantea examinar lo que él reconoce como la “banalidad del poder” en los Estados poscoloniales africanos. Su noción de poscolonial va a identificarse fundamentalmente con una determinada trayectoria histórica, sobre todo de aquellas sociedades que han venido emergiendo de la experiencia de la colonización con la violencia que implicaron las relaciones coloniales. “Lo poscolonial es un sistema específico de signos, una manera particular de fabricar el simulacro o de reformar estereotipos. Está, además, conformado por una serie de instituciones corporativas y por una maquinaria política, que una vez que esté colocada, constituye un régimen distintivo de la violencia” (en Mbembe, Achille, *op. cit.*, p. 102).

<sup>11</sup> En ese espacio de connivencia Mbembe trabaja los conceptos de la banalidad y lo grotesco, como los territorios donde se resiste a la cultura dominante, donde el subalterno encuentra un refugio; tratando de ver a través de esas nociones la actuación del subalterno en los momentos en los que el poder del Estado dramatiza sus rituales de magnificencia (véase el capítulo “The aesthetics of vulgarity”, pp. 102-141).

el hecho de compartir un mismo espacio. Por tanto, puede afirmarse que el sujeto poscolonial no está conformado por un único “espacio público”, sino por muchos, cada uno con su propia lógica que se entrecruza con otras lógicas cuando está operando en determinados contextos. Este sujeto poscolonial entonces, posee la habilidad de manejar no una única identidad, sino muchas, lo suficientemente flexibles para negociar cuando sea necesario.

De este modo, se crean en ese espacio jerárquico avenidas de escape del *commandement*. Se trata de áreas del discurso social que eluden de diferentes maneras el control estatal. Puede ser por medio de metáforas, que contienen diversos significados y que incorporan al Estado con un imaginario distinto al que proyecta en su postura oficial o puede ser —entre otros muchos recursos— mediante una práctica específica: la simulación. Este proceso no incrementa la profundidad de la subordinación, ni el nivel de resistencia, simplemente produce una situación de *disempowerment* para ambos, dominados y dominadores, y otorga, me parece, una pluralidad creativa al acto y al espacio de la connivencia.

El análisis del espacio de connivencia social desde este ángulo, se hace vital para entender la función de determinados recursos topológicos en el discurso artístico ante ejercicios coercitivos. Es entonces desde esa perspectiva que este trabajo pretende hurgar en los complejos mecanismos de imposición/transgresión que estructuran el encuentro entre el campo artístico y el campo político en Zimbabwe.

### **Transgresiones, transacciones y negociaciones: el espacio de lo simbólico**

La obra de arte es un evento complejo. Es un sitio de debate, que expresa y genera conceptos, valores y significados. Las redes que traza con los otros campos instituidos en la sociedad, permiten que sea utilizada como medio de propaganda de ideas y dominio social por parte de unos sectores sobre otros. Esta relación fija experiencias que develan las estructuras de los imaginarios de aquellos que se apropian de su capital simbólico. Como señala Pierre Bourdieu:

[...] la eficacia de todos los actos de consagración no es otra cosa que el campo en sí mismo, lugar de la energía social acumulada, que los agentes y las

instituciones contribuyen a reproducir mediante las luchas con las que intentan apropiárselo y en las que invierten lo que han adquirido en luchas anteriores.<sup>12</sup>

Por tanto, no es casual que el nuevo proceso político de Zimbabwe requiriera también de obras de arte cuyo valor simbólico reprodujera construcciones culturales a las que el nuevo orden social necesitaba recurrir para legitimar su propuesta política. De este modo, la esfera política quedaba estrechamente interrelacionada con la actividad artística, conformando lo que sería la política cultural del joven Zimbabwe independiente. La ideología dominante expuesta por el gobierno determinaba el tipo de artista y de actividad artística que apoyaría, y por ende, también quedaban definidas aquellas expresiones culturales que el Estado desacreditaría.

Lo que le interesaba al nuevo orden político era que la comunidad artística de la cual se serviría fusionara dentro de su actividad estética los objetivos políticos diseñados por los ideólogos del Estado, por eso se hacía necesario instaurar directrices que partieran de constricciones impuestas por la política y por las nuevas estructuras sociales. Como expresa Tracy D. Snipe:

Las artes no operan en un vacío político, especialmente en aquellos países donde el Estado juega un rol dominante en la promoción de la política cultural [...] En muchos Estados esta responsabilidad cae bajo la jurisdicción de un único partido, a menudo confundido con el Estado desde un punto de vista institucional, de ahí la expresión, el “Partido Estado”. En este caso, la política cultural es anunciada en forma de una declaración solemne ante el Congreso o al máximo nivel de la organización del Partido. El poder político asume los derechos del poder cultural y lo pone a su servicio.<sup>13</sup>

Era imprescindible entonces mirar al pasado precolonial en busca de una construcción identitaria que sintetizara todo lo que en el plano político sostenía el discurso del presidente Robert Mugabe. A la mano estaba la escultura Shona; y que sus orígenes no correspondieran al periodo precolonial, sino a los años de dominación europea, y que fuera un producto de la misma, era un “pequeño

<sup>12</sup> Pierre Bourdieu, citado en Méndez, Lourdes, *Antropología de la producción artística*, Síntesis, Madrid, 1995, p. 253.

<sup>13</sup> Tracy D. Snipe, “The interplay between politics and the arts”, en *Arts and Political in Senegal*, 1960-1996, Africa World Press, Inc., 1998, p. 12.

detalle” que no podía convertirse en obstáculo para los usos que el nuevo proceso independentista requería.

Sobre todo a partir de los años cincuenta y sesenta del siglo XX un número importante de talleres y galerías en Zimbabwe, patrocinadas y dirigidas por europeos asentados en el territorio, comienzan a incentivar dentro de la población local la producción masiva de escultura en piedra, conocida como escultura Shona. Empiezan a copar todos los espacios del territorio, se exporta masivamente hacia Europa y comienzan a hacer exposiciones en Europa. Todo este “boom” de la escultura shona, incentivado por los europeos, estaba produciéndose a contracorriente de la política oficial del gobierno colonial, que para nada estaba interesado en alentar la creación artística entre la población local y en contra también de los pintores europeos radicados en Zimbabwe, que se veían totalmente desplazados por la escultura Shona; pero también estaban siendo desplazados por esta manifestación los propios creadores africanos que trabajaban otras expresiones como la pintura o la escultura en metal y madera. Entonces empezó a funcionar una especie de consenso social que planteaba una división clara entre manifestaciones artísticas y razas: los blancos pintaban, los negros esculpían. Esto trastocó las evidencias de una realidad artística mucho más compleja, donde algunos de los creadores africanos del país, no esculpían, sino que pintaban, o hacían ambas cosas.

Justamente, y sin quitarle el valor artístico que tiene la escultura Shona, lo que sucede y por eso ha sido altamente criticada, es que esta manifestación se produce en función de satisfacer las ansias de exotismo del imaginario europeo en África, lo que va a trabajar es lo “auténticamente africano”. A la escultura Shona se le construye un pasado mítico y se manejaba la creencia por parte de los europeos que la promocionaban que esta expresión revivía una antigua tradición Shona. Lo cual es un estratégico reclamo histórico para otorgarle legitimidad a la naciente expresión; reclamo, además, muy relacionado con la construcción de una “autenticidad” imaginada, más que real.

Curiosamente, y a pesar de que la escultura Shona es esencialmente apolítica en su contenido y surge como resultado de un proceso de creación negociado —era lo que Europa quería ver de África—, fue asumida rápidamente por los líderes independentistas como el símbolo cultural de las luchas nacionalistas de la población autóctona africana. Esto ha provocado que desde el triunfo del gobierno de Mugabe, la escultura Shona siga considerándose la manifestación artística privilegiada en el país, recibiendo todos los beneficios de la

nueva situación política; obviándose, de paso, al resto de las expresiones visuales que también estaban siendo copadas por la población autóctona, que anhelaba sentirse parte de un proceso que logró la independencia y que prometía liberar al país de todos los problemas heredados del régimen colonial.<sup>14</sup> Los actores sociales del Zimbabwe contemporáneo, no son ya los mismos que los del periodo colonial. La mayoría de los artistas blancos que hoy encontramos, han nacido en el país y se sienten altamente comprometidos con los problemas locales. La pintura no es ya su espacio exclusivo de expresión, por tanto, no se puede seguir sosteniendo la ficción de que los blancos pintan y los negros esculpen, como justificación para rejuergos políticos.

De este modo, las contiendas a nivel de política cultural institucional entre la escultura Shona y el resto de las expresiones artísticas, se elevaron notablemente, conformando, todavía en la actualidad, una de las polémicas del campo artístico en Zimbabwe.

A este problema se suma otro, igualmente peligroso. La escultura Shona, a partir de su propia denominación, ha sido considerada por las instancias de poder como la expresión cultural de un solo grupo étnico, el de los Shona. Al hacer esto, las instancias rectoras del país están legitimando también en el campo artístico la hegemonía política que desde la independencia en 1980 se inclina a favor de los Shona en contra de los Ndebele. Robert Mugabe, atrincherado en una retórica de orden socialista y promulgando como la labor más importante del Estado la devolución inmediata a la población autóctona africana de todos los recursos que le habían sido arrebatados durante la presencia colonial, pretendía consolidarse como la única figura legítima en el panorama político de Zimbabwe. Desde antes que las elecciones de 1980 tuvieran lugar, el futuro primer ministro de Zimbabwe dejaría muy claro que no toleraría la

<sup>14</sup> Analizando esta situación, la crítica de arte de Zimbabwe Barbara Murray señala: “Entre los aspectos más negativos que tuvo la influencia dominante de McEwen para la escultura en piedra de Zimbabwe, está el énfasis que puso en lo ‘primitivo’ y lo ‘auténtico’, en las tradiciones puras, en los artistas autodidactas, etiquetas todas de las cuales el arte africano está todavía luchando por librarse [...] Sin embargo, la escultura en piedra de Zimbabwe se siguió promoviendo en el extranjero como el único arte auténtico en el país, convirtiéndose en una fuente de ingresos importantes para el territorio; cuando hay otras expresiones artísticas, incluso la labor de creadores que también trabajan la escultura, tanto en piedra, como en madera y metal, pero fuera de la etiqueta de la escultura Shona, que resultan totalmente obviados” (*op. cit.*, p. 26).

presencia de competencia alguna que enturbiara sus propósitos.<sup>15</sup> La separación que establecería para las primeras jornadas electorales entre él y su compañero de lucha Joshua Nkomo, usando como estrategia de división la identidad Ndebele de este último, sería un primer paso en la manipulación de la hegemonía Shona que sostiene hasta la actualidad. Los Shona son población mayoritaria en Zimbabwe y al enfocar el problema como resultado de una división étnica, Mugabe garantizaba la mayoría de votos. Entonces, la sustantivación de la escultura Shona, como la expresión artística nacional, le permitía también desde el campo artístico manejar la identidad cultural Shona como una herramienta para legitimar sus estrategias políticas.

De este modo se entrecruzan y se sirven mutuamente la estructura artística y la estructura política y se hace transparente la manera en que las expresiones simbólicas establecen relaciones productivas y problemáticas entre pasado y presente. Habría que recordar en esta situación, aquello que se preguntaba Hal Foster: “¿qué produce un presente como diferente y cómo un presente enfoca a su vez un pasado? Los marcos en que encerramos el pasado dependen de nuestras posiciones en el presente y estas posiciones las definen estos marcos”.<sup>16</sup>

Además, otras expresiones culturales fueron convocadas para cumplir los propósitos del máximo dirigente del país. Las promesas que Robert Mugabe no había logrado concretar en la práctica, pretendía que las expresiones artísticas las representaran como problemas resueltos o en vías de solución. El teatro, como medio de comunicación directo para acceder a las masas, fue de las

<sup>15</sup> Las diferencias entre Robert Mugabe de la ZANU y Joshua Nkomo de la ZAPU, se remontan al periodo en que preparaban las luchas de guerrilla. Sus diferencias radicaban fundamentalmente en estrategias políticas y militares sobre cómo dirigir al país. Ante la presión de varios dirigentes africanos como Julius Nyerere, Kenneth Kaunda y Samora Machel, quienes estaban colaborando con la población autóctona de Zimbabwe y con sus líderes nacionalistas para lograr la independencia, Mugabe y Nkomo se proponen zanjar sus diferencias para impedir que fueran un obstáculo para la independencia nacional. Pero cuando se convoca a las primeras elecciones del Zimbabwe independiente, Mugabe decide romper esta alianza entre ambos partidos para que cada cual enfrentara el proceso de las elecciones de manera independiente. Desde ese entonces, Mugabe empezó a manejar las diferencias como un conflicto Shona-Ndebele, ya que Nkomo era Ndebele y Mugabe Shona. Para más información al respecto véase Meredith, Martin, “The Priest and the President”, en *Our votes, our guns. Robert Mugabe and the tragedy of Zimbabwe*, PublicAffairs, Estados Unidos, 2002, pp. 59-76.

<sup>16</sup> Hal Foster, “Introducción”, en *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Akal, 2001, p. x.

manifestaciones más importantes utilizadas por el Estado para promulgar la ideología del socialismo. Resultaba una herramienta de transferencia del poder político y económico hacia la población autóctona de Zimbabwe.

Esta actividad artística se venía utilizando desde las guerras de independencia como un método para lograr el apoyo de la población y su incorporación a las guerrillas. La excelente labor que realizaron los actores durante esa etapa no pudo tener continuidad en el periodo de independencia debido a la ausencia de estructuras estatales que ofrecieran un adecuado estatus social y económico para los trabajadores culturales. Sin embargo, lo que implementó el gobierno como alternativa fue la creación de grupos de teatros para representar las conquistas de la independencia entre los sindicatos de trabajadores, el sector doméstico, los estudiantes y los campesinos.<sup>17</sup>

Más allá de los detalles internos del desarrollo de esta manifestación en el país, lo que interesa para los propósitos de este trabajo es constatar cómo esos grupos de teatro creados por la instancia estatal se relacionaron críticamente con el entorno social en que surgían. Si en un primer momento las obras que producían eran, en su gran mayoría, de alabanza al nuevo proceso independentista, muy rápidamente —algunos de ellos, sobre todo a partir de 1985— comenzaron a representar sus aspiraciones no satisfechas y las quejas sobre el nuevo gobierno. Los trabajadores domésticos<sup>18</sup> en sus creaciones, valoraban las duras condiciones en las que laboraban durante la colonia y cómo nada había cambiado para ellos durante el periodo de independencia. Los campesinos, por su parte, criticaban la medida impositiva por parte del Estado que establecía cooperativas de trabajo, sin tomar en cuenta las particularidades de cada espacio y sin llevar a cabo un proceso real de redistribución de la tierra.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> Para leer un análisis de la trayectoria del teatro en Zimbabwe, véase Chifunyise, Stephen, “Trends in Zimbabwean Theater since 1980”, en *Journal of Southern African Studies*, vol. 16, núm. 2, junio, 1990.

<sup>18</sup> Para profundizar sobre la situación de los trabajadores domésticos en Zimbabwe, véase John Pape, “Still serving the tea: domestic workers in Zimbabwe 1980-1990”, *Journal of Southern African Studies*, vol. 19, núm. 3, septiembre, 1993.

<sup>19</sup> El festival de la organización nacional de Teatro, año tras año permitía ver lo que se estaba produciendo relacionado con el contexto local. Existían diferentes grupos, entre los más importantes estaban: Amakhosi Theatre, Shingayi Domestic Workers Drama Group, Fambidzanai Agricultural Cooperative Theatre Group, etcétera. Véase Stephen Chifunyise, *op. cit.*, pp. 5-10.

Ante el incremento de los problemas económicos, sociales y políticos que atraviesan la realidad de Zimbabwe, el teatro sigue dando muestras de esa tradición crítica, que entre otros muchos elementos, niega los preceptos para los cuales en un primer momento fue impulsado por el gobierno del país. En 2001, durante una visita del curador de arte africano contemporáneo Pep Subirós a Harare, Berry Bickle, una de las artistas cuya obra aquí analizaremos, lo lleva a ver la función de teatro *Witnesses and Victims*.

Reproduzco aquí sus impresiones por lo elocuentes que resultan en relación con las condiciones de la actividad artística en Zimbabwe:

Dice Berry Bickle que aquí hay una buena tradición teatral, y hoy es el último día de representación de *Witnesses and Victims*, una obra que le han dicho es muy interesante. La función tiene lugar en el “Theater in the Park”, popularmente conocido como “Theater in the Dark”, me dicen, por la frecuencia de los cortes de suministro eléctrico. La sala, una especie de carpa circular situada en el parque que hay al lado de la National Gallery, es muy pequeña, con gradas en derredor. La audiencia, unas cincuenta personas. La obra y el montaje, apasionantes, es una producción realizada por una compañía de Bulawayo —Amakutsi— con unos veinte años de existencia. Teatro de verdad, sobre los problemas actuales del país. Con nada, es decir, con la palabra. Con un buen texto. Hablando de temas que interesan al público. La iluminación, un par de focos fijos. La escenografía y el *atrezzo*, un par de barracas de *homeless* fabricadas, como las de verdad, con 4 tablones y un par de plásticos. El texto, extraordinariamente bien construido, serio y ágil a la vez, profundo y divertido a la vez [...] hasta el horror final, cuando la comedia se torna tragedia. “Estamos haciendo historia. No sólo estamos haciendo historia, también estamos consiguiendo titulares: CNN, NBC, BBC [...]”, dice un demagogo del partido gubernamental durante un discurso sobre las ocupaciones de tierras alentadas desde el gobierno. En otro momento, un policía arresta a una manifestante en medio de un *bidonville* de barracas fabricadas con maderas, cartones y plásticos: “¡Manos Arriba, contra la pared!”, ordena el policía. La mujer mira con desesperación a su alrededor: “¿qué pared?”, exclama finalmente. El público, volcado, participativo, como en una misa gospel. En definitiva, realmente conmovedor. Con la sensación, además, de que esta gente, al mismo tiempo que hace teatro se está jugando la vida.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Pep Subirós, *op. cit.*, pp. 60-61.

Desde 1980 a la actualidad, el sistema público de educación sobre el arte no recibió atención dentro de los planes de la gestión gubernamental.<sup>21</sup> Los creadores, en su casi totalidad, han tenido que agenciarse los medios para acceder a los materiales de trabajo y a las experimentaciones conceptuales y formales propias del campo artístico. Tampoco existían espacios expositivos,<sup>22</sup> que promovieran e hicieran circular los otros tipos de producción simbólica que se estaban fraguando en el país.

Ante este vacío de instituciones culturales, fue la gestión privada la que se ocuparía más seriamente de ofrecer oportunidades y medios para la creación a los jóvenes artistas del país. Curiosamente, las pocas galerías privadas que existían en Zimbabwe fueron creadas antes de 1980,<sup>23</sup> con el objetivo de respaldar la creación de los pintores europeos radicados en el país, que se sentían desplazados ante el dominio absoluto de los espacios de la National Gallery por la escultura Shona. Cuando asume el poder el nuevo gobierno, algunas de estas galerías se contaminaron con los renovadores aires independentistas y abrieron sus puertas también a la participación de los artistas africanos que estaban deseosos de

<sup>21</sup> Al respecto reflexiona Murray: “Donde las clases de arte existían, los materiales eran extremadamente escasos y los profesores estaban mal preparados. En Zimbabwe, en 1998, sólo hay 47 escuelas que enseñan arte con nivel A —que es el grado que te permite la entrada a la Universidad. El presupuesto para las escuelas es muy limitado y los materiales de arte ocupan el último orden de prioridades. Sólo 30 estudiantes en una población de 12 millones pueden estudiar bellas artes a un nivel universitario. No hay cursos de grado universitario en Historia del Arte, ni en Estética. Los que tienen dinero para pagarse los estudios se van fuera del país en busca de una mejor educación artística. Para aquellos que no tienen dinero, hay muy pocas opciones: el Politécnico de Harare, que ofrece dos años de diploma en arte y en artes gráficas, por supuesto, con muy limitados recursos; the BAT Workshop en Harare, o el Centro de Arte Mzilikazi en Bulawayo; también siempre están las opciones de ser autodidacta o alguna tutoría privada” (*op. cit.*, p. 26).

<sup>22</sup> La National Gallery, cuyo primer director fue Frank McEwen, seguía privilegiando en su exhibición anual las producciones de la escultura Shona. Véase la colección de catálogos del Salón *Zimbabwe Heritage, Contemporary Visual Arts*, National Gallery of Zimbabwe.

<sup>23</sup> El ejemplo más destacado en ese sentido es la Delta Gallery, fundada en 1975. Hasta hoy ésta se mantiene como uno de los espacios más activos en cuanto a promoción y legitimación del arte de Zimbabwe contemporáneo. Hacen exposiciones mensuales, publican catálogos de los artistas y tienen una revista para registrar los acontecimientos nacionales e internacionales del arte de Zimbabwe. Además, sus espacios le han posibilitado a los artistas el aprendizaje de nuevas técnicas y la información actualizada sobre el devenir del arte internacional. Para más información véase Barbara Murray, *op. cit.*, p. 27.

encontrar vías adecuadas para canalizar sus inquietudes estéticas. Como nos recuerda la crítica de arte Barbara Murray: “Las galerías privadas ofrecieron lugar a un número creciente de artistas. Las artes visuales comenzaron a actuar como un espacio en el cual el respeto a la creatividad trascendió las fronteras políticas y raciales.”<sup>24</sup>

De esta manera, las artes visuales alcanzaron un gran desarrollo, explorando caminos propios bajo el influjo de múltiples técnicas y estilos. La pintura dejó de ser el campo exclusivo de los europeos cautivados por la grandilocuencia del paisaje de Zimbabwe, y se abrió a temáticas mucho más relacionadas con los problemas sociales de la nueva realidad. En este cambio radical, jugaron roles importantes la obra de los creadores africanos Kingsley Sambo y Charles Fernando, quienes desde antes de 1980, trabajaban este género, vinculándolo fundamentalmente a los problemas de la situación colonial. Ellos fueron precursores importantes de esta manifestación para los artistas de los años ochenta y noventa que, a falta de espacios oficiales para aprender, se sumergían en los talleres de estos artistas, que funcionaban como sitios alternativos de aprendizaje.

La escultura en metal también comenzó a ser una expresión muy trabajada entre la joven generación de artistas de Zimbabwe, ampliando los estrechos márgenes en los cuales se había colocado esa manifestación en el país. La experimentación y la combinación de otros materiales en la escultura, como tela, madera y objetos encontrados, permitió un uso más apropiado del material para discursar sobre los procesos acelerados de la industrialización y todos los problemas que se derivaban para la realidad social. Además, se empezaron a explotar las capacidades simbólicas de los materiales para trazar coordenadas críticas de reflexión con el entorno social. Estas innovaciones también permitieron la entrada de otros conceptos tales como instalación, *performance*, *happening*, *body art*, etcétera, que permitirían, entre otros usos, el enmascaramiento de polémicos cuestionamientos a la realidad política del país.

De este modo, la práctica artística, desde la experimentación y la expresión personal, se transformó en algo más confrontacional y conceptual, más directamente involucrado en las problemáticas del Zimbabwe contemporáneo. A propósito de las características de las artes visuales del país, Yvonne Vera afirma:

<sup>24</sup> Barbara Murray, *op. cit.*, p. 28.

Una nueva práctica emerge, y esto se convierte en el punto inicial para otro artista. Hay intrusión, hay entrega; cada innovación provoca cambios en el paisaje. La perfección de la técnica y la incorporación de métodos de otras prácticas artísticas tienen un efecto importante en las maneras específicas a través de las cuales el arte se desarrolla en Zimbabwe. Yo veo como las más importantes, la aproximación del carnaval a las artes visuales; la libertad de técnica y estilo, el irreverente doble ojo para ver los asuntos contextuales. Eso ha estado siempre ahí en la forma de mímica que asume la oración de un poeta o en el vínculo de una máscara danzante con su público; por eso es que se dice que si se quiere ver a una máscara bailando no se puede estar parado en una sola dirección; la máscara misma siempre está cambiando, eludiendo al observador, girando y transformándose. Al observador no le está permitido permanecer inmóvil. Esta es la relación que provoca el más productivo y activo significado. El significado es producido en los espacios entre las dos posiciones. Incluso donde el arte es más representacional, no es más preciso. Ese es el sentido completo del carnaval, es el acto más común de reducir la distancia con el objetivo de examinar lo que está a menudo escondido, lo que es tabú, lo que tiene autoridad y privilegio. El carnaval es el arte del criticismo en el cual incluso el objeto de atención de la crítica, si es un individuo, es invitado a participar.<sup>25</sup>

Estas estrategias descritas por la crítica de arte Yvonne Vera, son fundamentales para entender el funcionamiento del campo artístico de Zimbabwe, inscrito en las coordenadas de un sistema autoritario y represivo como es el que orquesta la realidad política del país. En las expresiones visuales contemporáneas que nos interesa trabajar, encontramos un testimonio elocuente de los conflictos sociales que hoy configuran la realidad del territorio, alejándose de esa visión homogénea y carente de contradicciones que proyecta el discurso político oficial.

Este arte busca sus fuentes en el terreno de lo social, dentro de un contexto cultural fundamentalmente urbano. De ahí que junto con las innovaciones técnicas aparecen nuevas líneas temáticas, mucho más vinculadas a la realidad social africana contemporánea. Por tanto, hoy la labor del artista precisa de un escrutinio mayor, de una incisión profunda en el entramado social que ha complejizado sus redes de sentido. De esta manera, el arte contemporáneo de

<sup>25</sup> Yvonne Vera, "Migrations of identity in the visual art of Zimbabwe", en catálogo de la exposición *Contemporary art in Zimbabwe*, Alemania, 1998, p. 12.

Zimbabwe, por medio de su práctica artística redefine e inaugura un concepto de paisaje urbano a partir de las coordenadas de una conflictuada realidad social que convierte en sus contextos de operación. Los signos de sus paisajes no van a ser las explícitas evidencias de un deterioro físico del contexto urbano, sino que van a elaborar sus metáforas encontrando los signos y sus múltiples semánticas en la geografía del ser humano que protagoniza y es objeto de estos conflictos sociales. Por tanto, el material espiritual del hombre que habita o “deshabita”, en un sentido simbólico, esas urbes será el motivo de la nueva redefinición de paisaje urbano a través del cual se filtrarán las producciones de algunos de los más importantes artistas del país.

Nos detendremos en un conjunto de obras que nos parecen altamente significativas para explorar la expresión de estos conflictos socioeconómicos y políticos que configuran la realidad cotidiana de Zimbabwe. Para ello, nuestro énfasis en el análisis estará dirigido a las obras que proponemos y no a todo el quehacer artístico de los creadores escogidos. Tampoco pretendemos restringir la lectura en una sola dirección, sino potenciar una de ellas.

A partir de ensayos fotográficos, vídeo-arte e instalaciones, un grupo de los artistas más destacados de Zimbabwe —David Brazier, Calvin Dondo, Luis Basto, Tapfuma Gutsa y Berry Bickle— reflexionan sobre los derroteros del país en que han nacido y crecido, y con el cual se sienten comprometidos. En sus gestos, involucran a cada uno de los sujetos sociales de su entorno, protagonistas también de ese “juego” común que estos creadores trasladan al espacio del arte. Y digo trasladan, porque ese es su “juego” diario, no es ocasional, no es una función que termina cuando cae el telón; afuera no saben cuándo caerá y eso es lo que tiene de agónico. Las representaciones que ellos elaboran de la complejidad y las contradicciones de esa sociedad, las revisten —necesariamente— de una densidad tropológica que las sitúa en los simbólicos territorios de la oblicuidad. Desde allí, entonces, leeremos esos cruces productivos entre arte, historia, política y sociedad.

### *Harare: un día, tres miradas*

#### **Ensayo fotográfico de Calvin Dondo, David Brazier y Luis Basto**

La fotografía en Zimbabwe es una manifestación artística subvalorada por los circuitos legitimadores de la obra de arte. Sin embargo, hay una joven generación

de fotógrafos que desde los años noventa se están haciendo sentir con mucha fuerza en el panorama artístico del país. Entre ellos, se cuentan Calvin Dondo,<sup>26</sup> David Brazier<sup>27</sup> y Luis Basto.<sup>28</sup>

Estos creadores han renunciado a la fotografía apologética para testificar su convulso presente. Se trata de una nueva forma de mirar, alejada de los paradigmas convencionales de representación, más analítica, más incisiva, con un agudo y mordaz sentido de la crítica. Y lo hacen a través de obras que sólo aparentemente pudieran estar respondiendo a las normativas del género de la fotografía documental —aquella cámara ingenua que atrapaba cualquier acontecimiento que a su paso encontraba—; acá, eso resulta tan solo una estrategia, en realidad, la cámara se trastoca en un sujeto participativo, que escruta, que interroga. Estos tres fotógrafos hacen uso del género documental para utilizarlo como cobertura donde esconder propósitos mayores, he ahí su artilugio de simulacro. En su ensayo fotográfico *Harare: un día, tres miradas*, realizado en el año 2001, hay una intencionalidad, hay un deseo de representar los lamentos, los lados ocultos, los múltiples rostros de la ciudad, las voces acalladas por continuos ejercicios de poder. La ciudad aparece aquí como registro arqueológico, como huella, como escenario de las experiencias de un sujeto colectivo atravesado por disímiles contingencias. Este es, sin dudas, un tópico diagramador de los derroteros expresivos de una buena parte de la más reciente producción simbólica de Zimbabwe.

Estos creadores deciden unirse para realizar un ensayo fotográfico que recoja la vida cotidiana de un día en Harare. Cada quien tenía que hacer su propio recorrido, su propio viaje, explorando la ciudad y sus habitantes desde perspectivas diferentes.

Luis Basto parte del centro de la ciudad hacia las afueras. Sus imágenes dejan constancia de la agitada y tensa realidad en la que se desenvuelve Harare y los sujetos que la habitan. De una representación casi abstracta de los personajes que andan por el centro de la ciudad, donde apenas se pueden adivinar los detalles de los semblantes, de las figuras, de la multitud silenciada

<sup>26</sup> Calvin Dondo nació en Harare en 1963. Estudió fotografía en el Harare Polytechnic. Se desempeña como fotoperiodista independiente en diferentes periódicos extranjeros.

<sup>27</sup> David Brazier nació en Capetown en 1962. Estudió fotografía en el Harare Polytechnic y en Johannesburgo.

<sup>28</sup> Luis Basto nació en Maputo en 1969. Fotógrafo autodidacta.

que se enrumba hacia direcciones diferentes, nos presenta con toda crudeza, con una legibilidad abrumadora, la vida en los suburbios de Harare. Los tonos monocromáticos que el fotógrafo utiliza, enfatizan ese deterioro interno y externo de esos sujetos, que también alcanzó a ver Pep Subirós en su visita a los suburbios de la ciudad:

Allí todo parece haber sido dejado en manos de la providencia. Las viviendas, el mercado, el vertedero, el trabajo, los juegos, el huertecillo, la iglesia, la circulación, el aparcamiento, lo público, lo privado, todo se mezcla y confunde en un ambiente grisáceo, apático. No hay manera de saber si es una ciudad a medio hacer o a medio deshacer. Si la gente llega o la abandona.<sup>29</sup>

En todos los rostros que la cámara de Basto nos presenta, hay tensión, inquietud, desesperación, pero también espera, y no exactamente una espera sosegada. El viaje de Basto se instaura, de este modo, en un recorrido de lo invisible a lo visible, es un viaje de sentido opuesto al que atestiguan los zimbabwenses en las imágenes que sobre ellos mismos proyecta la política oficial. Y es que el gobierno de Zimbabwe sigue desconociendo en su discurso los bruscos cambios que ha sufrido la geografía citadina a partir de las transformaciones de la política económica del país, que se hacen palpables en las proyecciones individuales y colectivas de los protagonistas del entorno social.<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Pep Subirós, *op. cit.*, p. 62.

<sup>30</sup> Un reporte de febrero del 2003 mostró que la situación alimentaria en los centros urbanos ha empeorado notablemente a raíz de la reducción de los suplementos alimentarios y del escaso acceso a los productos cosechados. Los precios de la comida en el mercado paralelo se incrementaron en 167% entre enero y marzo del mismo año. Este mismo reporte dio a conocer que un gran número de familias están vendiendo una serie de artículos como televisores y radios, así como otros productos tecnológicos, para la compra de comida, lo cual nos indica el alto grado de escasez y los numerosos conflictos que hoy se configuran en los centros urbanos del país (reporte realizado por *National NGO Food Security Network (FOSENET)*, febrero/marzo, 2003). También ha habido un crecimiento de la zona urbana agrícola, atribuida a los lamentables efectos del Programa de Ajuste Estructural económico. Un estudio realizado en Zimbabwe en 1994 indicó que el total de tierras para cultivar se incrementó dramáticamente en la ciudad de Harare, en 92.6% entre 1991-1994 y se ha seguido incrementando durante los últimos años. Esta situación evidentemente también ha contribuido a elevar el número de emigrados de las zonas rurales a la ciudad como mano de obra para estas labores de subsistencia. Por supuesto que también se generan problemas graves de viviendas al aumentar la población y decrecer las posibilidades de utilizar terrenos para estos fines. Véase "Agriculture and the Urban Planning Dilemma in Harare, Zimbabwe" ([www.chaipazimtrust.org.zw](http://www.chaipazimtrust.org.zw)).

Por esa razón, Calvin Dondo —a diferencia de Basto— decide permanecer en el centro de la ciudad. Su viaje tenía que llevarse a cabo en esos mismos sitios donde el poder despliega sus rituales de representación. La dramaturgia de su recorrido llevaba como móvil fundamental, recuperar las evidencias de una realidad que el discurso rector de la política de Zimbabwe, se ha afanado en esconder. La propuesta de Dondo es transgredir esa distancia entre antípodas, aparentemente irreconciliables. Entonces, su cámara capta la imagen —con toda intención colorida— de un *homeless* en el muy moderno centro de la ciudad. Los autos, la arquitectura de última tecnología, son iconos de la modernidad, tras los que se ampara el gobierno para refrendar los logros de su proceso de urbanización. Mientras, siguen proliferando los desposeídos y harapientos por cada rincón de la ciudad. La “ceguera”, que preferimos calificar de estratégica, le impide ver los estragos que la desastrosa conducción del país está provocando.

Pero Calvin Dondo tampoco ha escogido un día cualquiera para su viaje. El centro de la ciudad le sigue mostrando la falta de correlato entre realidad social y discurso político. De este modo, sus imágenes también atestiguan las protestas de la población que toman por asalto las plazas y avenidas del centro de la ciudad, los mismos sitios que son usados para celebrar cada aniversario del proceso independentista. La oposición es algo que el gobierno no puede tolerar; entonces reprime, masacra y ahoga la protesta con violencia. Demasiadas ambigüedades, demasiadas contradicciones recupera para los desmemoriados la cámara de Calvin Dondo. Sin embargo, estos acontecimientos parecen seguir formando parte del arsenal de verdades demasiado contundentes que el gobierno trastoca en ficciones.

Cuando, en realidad, es conocido por todos los zimbabweños que las ansias de poder de Robert Mugabe lo han llevado a poner obstáculos a todos los que en diferentes momentos le han ofrecido una oposición a sus políticas represivas. En la actualidad, el partido de la oposición (el Movimiento para el Cambio Democrático, MDC) y su principal figura Morgan Tsvangirai, encuentran constantes dificultades para convocar a la participación en las manifestaciones de la capital del país. La población está aterrada por las represalias, ya que la policía y el ejército bloquean todos los accesos al centro de la ciudad, interviniendo violentamente. Todo lo que ha logrado hacer el MDC, han sido pequeñas manifestaciones en las cercanías de la Universidad de Harare. Sus

dirigentes tienen que operar en condiciones muy difíciles y con mucha regularidad son detenidos y torturados.<sup>31</sup>

En el territorio de las ficciones, también cohabitan —con tantas otras verdades— las disímiles maneras en las que la población de Zimbabwe sobrevive en estos tiempos de crisis económica. David Brazier se decide entonces a emprender ese recorrido. El suyo es un viaje en profundidad, que penetra las redes sociales que el creciente sector informal ha establecido, tanto en las ciudades como en las áreas rurales. Su cámara se interesa por el flujo subterráneo de mercancías, de ideas, de formas de sobrevivencia, que alcanzan matices mucho más complejos e inaccesibles para cualquier intento de representación. Lo que parece ser una simple escena de mercado, en realidad, pulsa infinitos mecanismos alternativos de intercambio y, repito, de sobrevivencia, comprendidos en su máxima dimensión, sólo por aquellos que no tienen otra opción que adaptarse a la precariedad. El sentido de las imágenes de Brazier —aunque parezca hallarse en lo que describen— en realidad radica en lo que son capaces de insinuar.

En palabras del propio David Brazier sintetizamos el resultado de esta inmersión que protagonizaron los fotógrafos por los caminos de las múltiples heridas del país:

Los habitantes de Zimbabwe están viviendo un periodo caracterizado por la brutalidad, la opresión, el hambre, la pobreza, la enfermedad, la desesperación y el dolor. La atmósfera es de tensión, frustración, ira y temor. Tales periodos represivos se han repetido en la historia de este país. Esta tierra —este suelo—

<sup>31</sup> Mugabe llevó al líder de la oposición, el sindicalista Tsavangirai, a juicio por traición, acusándolo de complotar un magnicidio. El 22 de enero del 2004 los representantes de la oposición abandonaron el Parlamento debido a la manipulación del reglamento de debates. El 23 de enero la policía allanó la sede central del Movimiento por el Cambio Democrático (MDC). El 4 de febrero se denunció la muerte por torturas de David Mpala, parlamentario del MDC. El mismo día ocurrieron agresiones brutales contra manifestantes de la oposición en Harare y Chipinge. La oposición debate en este momento si presentarse o boicotear las elecciones parlamentarias del año 2005. La organización de Amnistía Internacional señala también que, tras la huelga nacional general de junio de 2003, fueron detenidos unos 800 simpatizantes del Movimiento por el Cambio Democrático, en la oposición, murieron dos personas según los informes, y resultaron heridas unas 150 en ataques perpetrados por simpatizantes del partido Unión Nacional Africana de Zimbabwe-Frente Patriótico (ZANU-PF), miembros del Ejército Nacional de Zimbabwe y policías. Para más detalles al respecto véase <http://web.amnesty.org/web.nsf/print/2004-zwe-summary-esl>.

ha sido objeto de lucha, no sólo en el periodo actual y tras la ocupación colonial, sino que ha sido una cuestión por la cual se ha derramado mucha sangre durante siglos y siglos. Las presentes condiciones son personificadas mediante los rituales del arte. A través de la música, tanto tradicional como moderna, mediante la pintura, la instalación, la escultura, el baile y el teatro, los artistas usan los únicos vehículos de expresión permitidos en una sociedad que sufre una gran censura no sólo de las estructuras oficiales sino la inhibición de la gente común. Mis imágenes intentan explicar cómo a través de los símbolos y las metáforas de los rituales —viejos y nuevos— la gente puede expresar lo que no puede ser dicho o escrito.<sup>32</sup>

## **Tapfuma Gutsa.**

### **El lenguaje político del Estado entre represión y connivencia**

La obra de Tapfuma Gutsa<sup>33</sup> es de las más conocidas fuera del territorio de Zimbabwe. Sus innovaciones constantes en el terreno de la escultura le permitieron llegar a la elaboración de sofisticadas instalaciones, donde combina destreza técnica con inquietantes y agudos comentarios sobre la realidad política de Zimbabwe. Tapfuma es consciente del papel que asume cada miembro de la población en todas las decisiones políticas que se toman en el país. Por eso, sus creaciones, desde diferentes ángulos, incluyen al receptor como sujeto participativo, como un elemento sin el cual los sentidos de la obra no pueden ser completados. A su vez, los significados para cada individuo que se acerque a sus instalaciones, dependerán del grado de compromiso que tengan con el medio social. Esto hace que su obra siempre sea diferente. El sujeto-receptor la construirá de acuerdo

<sup>32</sup> David Brazier. Palabras reproducidas en la ficha técnica del artista en Catálogo *8va Bienal de La Habana. El arte con la vida*. Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, La Habana, 2003, p. 269.

<sup>33</sup> Tapfuma Gutsa, nace en 1956 en Harare. Estudió (1982-1985) en la School of Art, British Council Scholarship, en Londres. Al decir de Barbara Murray: "El regreso del artista al terminar de estudiar en Londres, en 1985, fue extremadamente importante para Zimbabwe. Él cambió las convenciones del artista autodidacta y de la "tradicional" escultura en piedra. El trabajo de Gutsa representa una respuesta intelectual e iconoclasta a la realidad. Confrontando cuestiones políticas y éticas, mezclando materiales con resonancia simbólica y usando técnicas y formas que exudan una energía del desecho, él celebra la continuación y la modernidad de la identidad africana. Se focaliza fundamentalmente en la innovación de la escultura" (en *op. cit.*, p. 30).

con sus perspectivas particulares. Así, instrumenta el artista sus estrategias de escape de las posibles censuras, pero también densifica el grosor tropológico de sus recursos creativos.

La instalación de Gutsa que aquí nos interesa analizar, *Shoko Risina Musoro*, que traducido significa *Palabras sin sentido*, realizada en 2000, se erige en una profunda llamada de atención sobre los ejercicios coercitivos del poder que obligan a que todos participen en las elecciones. Esta es una de las críticas más contundentes que pueda realizarse al gobierno de Mugabe, ya que el proceso de las elecciones, es el periodo donde con más fuerza instrumenta sus políticas coercitivas, la manipulación, la mentira, la violencia “sutil”.<sup>34</sup> Es el momento donde el poder despliega sus rituales de magnificencia. Ahí colocará entonces Tapfuma a su individuo-actor-receptor y lo hará responsable de sus decisiones.

Para esto, dispone una serie de lápidas de piedra en un círculo alrededor de una tira ceremonial de tela negra que culminan en un espejo. Cada una de las lápidas simboliza un motivo básico para la cultura de Zimbabwe: tierra, ganado, agua, hombre, instrumentos de construcción, la mujer-madre, el hogar. Estas lápidas sugieren algo sólido, que no se puede vulnerar fácilmente. Pero todos esos elementos han sido destruidos por un ejercicio autoritario, por una pésima conducción del país; entonces, las fisuras en el círculo están otorgando la posibilidad de accionar en formas diferentes a como lo planifican los organizadores de las elecciones. Sólo el receptor, comprometido o no con su derredor, puede hacer de este un espacio estático o dinámico. Pintado en cada lápida gris, en rojo

<sup>34</sup> Por ejemplo, se plantea que ante la perspectiva de perder las elecciones presidenciales de 2002, Mugabe produjo nueva legislación, redujo el número de observadores autorizados, tanto internos como externos, manipuló el censo electoral y desarrolló una campaña sistemática de intimidación y agresión contra periodistas y militantes de oposición. Mugabe ganó las elecciones con 56.2% de los votos frente a 41.9% de Morgan Tsavangirai, quien le superó ampliamente en la capital Harare y en la segunda ciudad del país, Bulawayo. En las zonas rurales la intimidación resultó más efectiva y la observación electoral menor. Durante ese periodo de elecciones se aprobó una Ley de seguridad que impedía a la oposición realizar su campaña electoral. Para cualquier encuentro político se necesitaba un permiso policial y ni siquiera se pudieron repartir carteles electorales. La Ley prohibía también cualquier crítica contra el presidente Robert Mugabe y concedía a las autoridades todas las posibilidades de atacar duramente a la oposición. Quien insultara al presidente, podría acabar en la cárcel. Estas medidas no sólo amordazan a la oposición, sino también a los medios de comunicación. Véase Pieternerl Gruppen, “Mugabe anula a la oposición”, enero 11, 2002, en Radio Nederland ([http://www.rnw.nl/informarn/html/act020111\\_zimbabwe.html](http://www.rnw.nl/informarn/html/act020111_zimbabwe.html)).

intenso, hay una gran X —ambiguamente, puede ser la firma de identidad (la marca del votante) pero también es la oportunidad de convertirlo en un símbolo de la negación. El individuo parado en su lugar de ceremonia, rodeado por los emblemas seculares, enfrenta un pasado —dos vasijas de barro rotas, llenas de tierra a sus pies— y un presente —un “yo” que mira desde el espejo.

El observador forma parte de esta ceremonia, debe pararse solo y contemplar su posición. Múltiples contrastes inundan la instalación: los símbolos que un día fueron claves para Zimbabwe y que ya hoy no lo son, debido a la violencia de su estrategia política. Por eso el título, *Palabras sin sentido*, que funciona como un paratexto para configurar significados mayores. Pero Tapfuma ofrece la posibilidad de que escojas ver tu reflejo en ese círculo y decidas qué hacer. ¿Es una parte de ese círculo, un evadido, un invasor, un indeseado o un huésped bienvenido? Es un lugar de preguntas, que es también una de las múltiples maneras de connivencia con la dominación.

**Berry Bickle.**

### **Las políticas de la visibilidad. Los tropos de una ficción**

Berry Bickle<sup>35</sup> es una de las creadoras paradigmáticas de Zimbabwe contemporáneo. Con gran creatividad, la artista usa objetos de la vida cotidiana para elaborar agudas metáforas sobre las intensas marcas de su realidad social. Berry demuestra una aproximación abierta al trabajo con los media, se sirve de múltiples técnicas, desde la pintura a la fotografía, la cerámica, los textiles, el collage, el grabado y la instalación con el objetivo de plasmar sus conceptos y retar las convenciones locales existentes.

La realidad hostil producto de los conflictos que un agitado y veloz proceso de urbanización ha traído a África, más específicamente a Harare, y todos los dramas que esto lleva asociado, inunda la totalidad de su obra. La artista se compromete con su entorno en cada una de sus propuestas; a través de ellas exorciza la pena, el dolor y la angustia de una sociedad fracturada. Sus instalaciones son perturbadoras en proporción a su propio tormento, en proporción a las heridas que el país no ha sabido curar.

<sup>35</sup> Berry Bickle nació en Bulawayo, Zimbabwe, en 1959. Estudió arte en Sudáfrica y en Harare.

Las experiencias de Bickle como mujer y blanca nos las hace evidentes en una obra como *Dressing invisible bodies, an autobiographic work*. Cuerpos transparentes, “invisibles” con todas las connotaciones de sentido que esto puede tener en una sociedad que discrimina, que marginaliza; cuerpos desgarrados de algunas de sus partes, que le impiden la locomoción, el desarrollo como entes vivos. La metáfora de la realidad social, del mundo que cercena esos cuerpos, se construye a través de su individualidad; una individualidad pensada desde las coordenadas de un sujeto colectivo. La artista trata de conceptualizar los efectos de la violencia, empleando los cuerpos como entidades alegóricas, donde los rostros borrados, transparentes, aluden a la anulación de la identidad y a la alienación del individuo bajo los efectos de la represión política, y la mutilación deviene en símbolo de la violencia.

De este modo, Berry pulsa la tensión de un territorio que viste su pedestal con armazón hecho a base de sangre, de miedos y temores, de silencios. Pero su mano no se permite dejar de regar la herida, allí donde está más abierta, donde la llaga se hace más profunda, donde siempre nos duele, nos lastima. Por eso, los suyos, son gestos vigorosos, que con “transparencias” permiten hacer visible las ficciones que orquestan los discursos del poder. Claro que para esto se refugia en las múltiples posibilidades semánticas de sus textos y en la construcción que elabora para que el espectador se debata entre lo legible e ilegible, entre contenido e imagen.

En *Salt and ashes*, una instalación realizada en el 2000, la artista explora la simbología de los componentes que emplea para hacerlos elocuentes del deterioro de la sociedad en que habita. La bicicleta rota, desgajada de sus partes esenciales, en tenso equilibrio sobre restos de maletas devastadas. Quizás, la bicicleta sea el símbolo del vuelo, de la libertad o la esperanza, pero una libertad a la cual le han sido arrancados los mecanismos para el movimiento. Las maletas pueden ser las ruinas de memorias o, quizás, el sitio donde esconder las verdades que resultan constantemente negadas. La sal y las cenizas resurgen como testigos de la arqueología de una realidad cuya armonía ha sido alterada. Compartir la sal que conserva y las cenizas que acreditan la vida son los hitos de un camino que hay que desbrozar o los actos elementales de una nueva comunión con esa realidad social, de la cual no se puede escapar. Berry restituye así, en gesto simbólico, las posibilidades de supervivencia y esperanza a través de su obra. Ella anhela que el campo artístico se convierta en el espacio desde el cual

exorcizar las angustias de una sociedad que se hunde en la pobreza y en los desvaríos de una dominación que ofrece pocas alternativas para la esperanza.

Estas obras que aquí hemos analizado comparten la premisa de haber sido producidas en un contexto donde se hace difícil trazar vectores de incidencia social que encuentren resonancias más allá del campo artístico. El hecho de que el gobierno del país no promueva la circulación de este tipo de producción por los espacios que tiene habilitados para ello, les permite a estos creadores navegar en aguas, que hasta cierto punto, no están cooptadas por el ejercicio estatal. He ahí, la posibilidad de que este espacio sea aprovechado para hacer circular esas problemáticas silenciadas por el discurso oficial de Zimbabwe.

De esta manera, Luis Basto, Calvin Dondo, David Brazier, Tapfuma Gutsa y Berry Bickle —conscientes, no obstante, de que sus gestos no son los que van a hacer colapsar al poder—,<sup>36</sup> por medio de sus búsquedas y de sus múltiples viajes, resquebrajan las ficciones que insiste en proyectar el Estado, aun y cuando todas las evidencias apuntan a lo contrario. Entonces, utilizando intencionalmente o no figuras tropológicas se refugian en los intersticios del símbolo para hacer circular temáticas prohibidas en otros campos de la sociedad. Permittiéndonos acceder al imaginario colectivo del país y al modo en que este refleja las contradicciones sociales, así como las relaciones de poder que afectan a toda la sociedad.

\*\*\*

Me pareció pertinente, además de posible, emprender también un viaje que, al igual que los artistas de Zimbabwe, escrutara a partir de las obras de arte los múltiples conflictos que estructuran la realidad del país. Un viaje que me ha permitido hurgar en los cruces que la historia, la política y la economía han modelado en una sociedad abatida por las diversas intrusiones de la institución colonial, por la pobreza, la violencia, las masacres y represiones de un gobierno poscolonial aferrado a su ejercicio de poder. Situaciones que en compleja confluencia no permiten que uno de los países que fuera de los más prósperos del continente salga de la crisis en la que se encuentra sumido.

<sup>36</sup> Aquí aludo a Mbembe, “[...] los gestos del dominado, tanto en el espacio público como en el privado no necesariamente implican —ni se proponen— colapsar el poder o incluso resistirlo, son simplemente las dinámicas de estos espacios de convivencia”. *Op. cit.*, p. 7.

Este recorrido también ha hecho posible complejizar, al analizarlos desde sus momentos genésicos, los conflictos que hoy manipula el discurso rector de la sociedad para desresponsabilizarse por el mal manejo del país y para garantizar sus rejugos políticos. La revisión de la trayectoria artística de Zimbabwe, enclavada en coordenadas históricas muy concretas, nos ha permitido ver que las relaciones Shona/Ndebele, “blancos”/“negros”, presentan comportamientos que no pueden ser recludos en análisis homogéneos para los diferentes momentos históricos.

Igualmente, hemos constatado que el gobierno de Robert Mugabe, que nació proclamando una adscripción al socialismo y que durante la marcha extravió los principios que había defendido, hizo uso de expresiones artísticas para legitimar sus estrategias políticas, invisibilizando y marginando otras manifestaciones culturales. En realidad, este uso de la escultura Shona, más allá de posibles justificaciones identitarias para hegemonizar sobre los Ndebele, también responde a los propósitos de silenciar manifestaciones artísticas que, rápidamente y ante los cambios en la política acontecidos en el país, comenzaron a impugnar y a subvertir los ejercicios del poder, usando para ello mecanismos disímiles de negociación.

La falta de interés estatal en el desarrollo de este tipo de producción simbólica que estudiamos, no ha permitido la creación de una infraestructura adecuada para el surgimiento de importantes centros de arte que le posibiliten al público acceder como interlocutores avisados a los presupuestos que despliegan los artistas. Esto hubiese enriquecido notablemente el acto receptivo de obras cuyo propósito fundamental es que sean apropiadas en los rituales de plenificación, donde en la realidad de Zimbabwe tanto el artista como el receptor se ven obligados a asumir sus infinitas máscaras.

Estas expresiones visuales además de mostrar las escisiones de la realidad nacional, nos permiten asomarnos a las infinitas estrategias de sobrevivencia que desde los márgenes del poder —y en convivencia con él— trazan los miembros de la población. De este modo, esas producciones simbólicas se erigirán en una fuente obligatoria para estudiar las contradicciones de un periodo histórico que, debido a la censura y al control estatal, no dejará demasiados documentos de sus ficciones para la posteridad.