

MAR GARCÍA RANEDO<sup>1</sup>

---

## Fotografía y género en África

### *Photography and Gender in Africa*

#### RESUMEN

Este artículo introduce la fotografía como una estructura de significación desde la que se analiza lo *real-literal* y la subjetividad. Esta peculiaridad ha hecho que se constituya como un lenguaje idóneo en la especificidad del ámbito de las prácticas culturales, la construcción de la memoria y el discurso identitario de género, en el contexto africano. Hemos analizado las concomitancias que generan los primeros fotoreportajes antropológicos con el *continuum* colonial y los posteriores regímenes segregacionistas, como el *apartheid* en Sudáfrica, ejerciendo una mirada hegemónica alejada de las particularidades culturales, sociales y de las diferencias de raza, género, sexo y sexualidad. Esto nos ha llevado al estudio e interpretación de la vertiente *activista* de la actual fotografía africana, la cual analiza la identidad desde todos los afluentes relativos al género y a la cuestión racista: el control racial como *biopoder* y el poder social y político sobre el cuerpo, la diferencia sexual y la sexualidad. Bajo ese rechazo a lo normativo, las fotografías de Santu Mofokeng, Samuel Fosso y Zanele Muholi son mostraciones visuales que articulan la naturaleza conflictiva de la identidad y el género en un escenario como el africano que arrastra, enraizado en un orden político y económico precario, una violencia sistémica que se manifiesta en términos de criminalización, marginalidad y exclusión.

**Palabras clave:** fotografía, identidad, mujer, género, raza, sexo, sexualidad, subjetividad, apartheid, África.

#### ABSTRACT

This article introduces the photography as a structure of meaning from which to analyzes the *real-literal* and subjectivity. This peculiarity has been constituted as an ideal language in dealing with the specificities in the field of cultural practices, the construction of memory and gender identity discourse within the African context. We have analyzed the similarities generated by the first anthropological photo reports with the colonial *continuum* and posterior segregationist regimes such as *apartheid* in South Africa, exerting a hegemonic gaze away from the cultural and social particularities as well as race, gender, sex and sexuality differences. This has led us to the exploration and interpretation of the activist side of the current African photography, which analyzes the identity from all streams related to gender and racist issues: racial control as *biopower* and social and political power over the body, sexual difference and sexuality. Under that rejection of the normative, photographs of Santu Mofokeng, Samuel Fosso and Zanele Muholi are visual demonstrations that articulate the conflicting nature of identity and gender in a scenario like the African which, rooted in a precarious political and economic order, carries systemic violence that manifests itself in terms of criminalization, marginalization and exclusion.

**Keywords:** Photography, identity, woman, gender, race, sex, sexuality, apartheid, Africa.

1 Artista visual y profesora doctora del Departamento de Dibujo de la Universidad de Sevilla. Su trabajo ligado a la práctica artística y la investigación se ha centrado en el análisis de las políticas de la representación en torno al género, la identidad y los feminismos, email: [mgarcia26@s.es](mailto:mgarcia26@s.es).

## SUMARIO

1. Entre lo real fotográfico y la imagen construida. 2. Fotografía, ideología y simbolicidad. 3. Otras Voces: El activismo visual. 4. Bibliografía

### 1. Entre lo real fotográfico y la imagen construida.

En este ensayo analizaremos lo fotográfico como una estructura de significación marcada por la construcción de la memoria y el discurso identitario. Dicha «fotograficidad» en la actualidad se perfila como un territorio en el que las prácticas artísticas posibilitan la construcción de formas específicas de subjetividad en relación al discurso identitario relativo al género, sexo y sexualidad. En este sentido, diremos que la imagen fotográfica opera desde posiciones políticas dada su idoneidad como escenario pluralista dado que posibilita el alejamiento de mecanismos esencialistas de coartación de la diversidad. Partiremos del archivo y el análisis de las prácticas fotográficas documentales en África, en la época de la colonización, acentuando el estudio en el escenario sudafricano, dada la particularidad política que introdujo el *apartheid*, y examinaremos cómo dichas prácticas contribuyeron a conformar ideologías articuladas desde el poder hegemónico. Dichos archivos fotográficos mostraban la identidad del sujeto colonizado como exuberante y exótica e incitaban a la distinción, acrecentando la distancia entre ambos mundos al provocar la identificación del colonizador con el poderoso, y al cosificar al retratado como estigma de lo conquistado. En este contexto, género, sexo y sexualidad eran las «herramientas» utilizadas por el poder para articular políticas segregacionistas y preservar el estatus hegemónico de la raza blanca. Bajo la formulación de ideologías nacionalistas, como el nacionalismo *afrikaner*, potenciada en el régimen del *apartheid*, se enfatizaba la supremacía de la minoría de origen europeo, blanco, y de habla *afrikaans*, como mecanismo de dominio para asegurar posiciones de privilegio y subordinación basadas en el control racial. Un modelo de gobierno nacionalista y racialista, surgido con el estado moderno, a finales del siglo XIX, basado en la asociación entre raza y nación, dispuesto a operar como tecnología de poder ejerciendo control racial y étnico sobre las poblaciones mediante el establecimiento de jerarquías sociales. La raza, por tanto, era interpretada como justificación de las desigualdades sociales entre personas de diferente sexo y condición sexual y entre personas del mismo sexo. Un modo de discriminación camuflado en razonamientos biológicos y señalado por Foucault como *biopolítica* (Foucault, 2004). Esta forma de *biopoder* garantiza el mecanismo idóneo para provocar conflictos sociales que enfrentan a los pueblos conquistados y las clases trabajadoras, así como para conectar las jerarquías de raza-sexo-género-sexualidad. De hecho, durante el gobierno del *apartheid*, se introdujeron leyes reguladoras de lo racial a través del concepto de la heterosexualidad, como la ley de 1949 que prohibía el matrimonio interracial (*Prohibition of Mixed Marriage Act*).

Desde estas líneas, esos primeros archivos fotográficos son cuestionados como documentos incapaces de poner en pie una aproximación a la realidad, a lo acontecido, a lo vivido, a las costumbres, a las formas de organizarse socialmente

y a la propia historia que pretenden narrar porque, como señala Griselda Pollock: «El archivo está sobredeterminado por hechos de clase, raza, género, sexualidad y por encima de todo por el poder» (Pollock 2010: 58). En cierto modo, en este escrito, se interroga la relación que establece la fotografía entre la realidad y la imagen construida, aparentemente portadora de la verosimilitud, o sea, lo experimentado como verdadero en el imaginario y el discurso colectivo en relación a la desigualdad y la exclusión social. (Foucault, 2004).

La documentación fotográfica recogida en Sudáfrica durante el curso del colonialismo y la trata de esclavos responde a un interés científico, surgido en el siglo XVIII, por clasificar las diferentes tipologías del género humano. Dichas clasificaciones estaban organizadas en relación a la confrontación de las diferencias físicas de la raza negra y la blanca, no favoreciendo un estudio eficaz que profundizase en el análisis de ciertas particularidades anatómicas portadoras de significados relativos a lo racial. Identificar, describir y homologar las diferencias biológicas de los pueblos colonizados permitía enmascarar la verdadera distribución de una jerarquía social basada en la discriminación articulada desde la raza, el género, el sexo y la sexualidad. Las teorías eugenésicas, surgidas en el siglo XIX, radicalizaron dicha empresa racialista favoreciendo una ideología sustentada en la búsqueda de la perfección de la especie humana fundamentada en la primacía de la raza blanca (Gunkel, 2011).

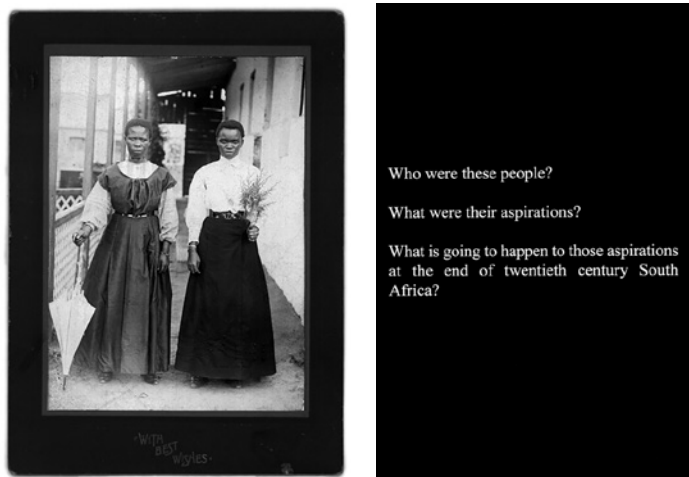
La fotografía es, en la actualidad, un canal de difusión y de producción de conocimiento, una mediación que facilita la posibilidad de acercamiento a otras realidades diferentes no tan distantes de la nuestra. El realismo de la imagen suele interpretarse como propaganda, situándola políticamente como canal de denuncia, y considerada, en este sentido, un campo ideológico. La fotografía opera sobre el significado de lo que fija como imagen, ocurriendo que a veces no se sabe si lo que nos muestra es un hecho objetivo, un acto denunciado o sancionable, o bien la constatación de lo subjetivo, es decir, la demostración o fijación visual de nuestro mundo. En cualquier caso, y al margen de relacionar el hecho fotográfico como un sistema capaz de trasladar objetividad y subjetividad a través la imagen, las disquisiciones acerca de qué es lo real re-organizan, en este escrito, el valor referencial de la propia fotografía. De manera que lo considerado como «verdadero», en determinado contexto político del *apartheid*, es en la actualidad invertido en la jerarquía de valores que debate el *biopoder* como control social. En este sentido, la imagen no es autónoma, dado que depende del marco contextual, social, político y económico para generar discurso; indudablemente, el pensamiento se articula desde los acontecimientos particulares de cada tiempo y lugar. Aunque hay hechos objetivados como certezas y aún, a día de hoy, parecen inalterables como, por ejemplo, la situación de opresión en la que la mujer y aquellos colectivos clasificados como improcedentes y clandestinos, por habitar fuera de las limitaciones impuestas por ciertas categorías normativas de género, han vivido, y siguen viviendo, en gran parte del planeta; este conjunto de «realidades» ha sido necesariamente constatado desde la documentación y la difusión de la imagen fotográfica. Es decir, sin dicha notación, la exclusión social, pese a ser cierta, carecería de «realidad» por

subexposición. Al mismo tiempo, la mujer es reconocible como víctima inocente de la violencia y la barbarie, resultando éste un tema recurrente en la iconografía visual que documenta el «tercer mundo» y que despierta la solidaridad internacional. De manera que la imagen fotográfica es interpretada como registro de lo acontecido y es concebida históricamente como documento de lo real, y ese carácter de evidencia se ha revelado como una estructura de militancia capaz de promover argumentos e ideologías. En cierto modo, la imagen fotográfica ha sido objeto de instrumentalización para crear mistificaciones en el orden social. Pero también ha sido clave su vertiente activista occidental cuyo momento álgido se encuentra en la década de los sesenta del siglo XX a raíz de los movimientos sociales de protesta surgidos entonces. Si bien, habría que advertir que resulta complicado no reducir la imagen fotográfica a un instrumentalismo burocrático porque, como nos señala Jacques Rancière, el arte como sistema institucionalizado es en sí mismo una estructura de poder (Rancière, 2013).

Fuera del ámbito crítico del arte, una obra que tenga como discurso cualquier situación que aluda a episodios de desigualdad social, laboral, política en torno a la mujer o que plantee análisis y ponga en pie propuestas en relación al género, como diferencia y otredad, deja de ser de interés general. Datos estadísticos de asociaciones de mujeres artistas siguen visibilizando en el siglo XXI las diferencias que continúan existiendo entre géneros en los programas expositivos y en las adquisiciones de obras para las colecciones de los museos. Del mismo modo advierten sobre el gran número de obras con nombre de mujer confinadas a las áreas de depósitos de las instituciones culturales y sepultadas de por vida. El museo como emplazamiento cultural y contenedor de referentes artísticos agudiza, lógicamente, el decremento de representatividad de la mujer en aquellos países con poca oferta museográfica. Más aún en aquellos ámbitos geográficos que han sido sometidos a políticas colonizadoras.

El concepto «mujer» como categoría de género representa una unidad monolítica que excluye cualquier identidad fragmentada. Consideremos el análisis de Judith Butler en relación a la nueva configuración política concerniente al género que, partiendo del entendimiento de éste concepto como una construcción social que no atiende a divisiones por razones de sexo, es definida por el surgimiento, «en años recientes, de una combinación de movimientos que engloban el *transgénero*, la transexualidad, la intersexualidad y sus complejas relaciones con las teorías feministas y *queer*» (Butler, 2006: 17). Como señala Butler, el concepto «mujer» no representa una identidad determinada o concreta de género como tampoco se vincula a la representación de ninguna categoría que pueda ser utilizada para demanda política alguna que asocie «mujer» con feminismo (Butler, 2007). En esta línea de pensamiento, pronunciamos nuestro rechazo a cualquier escenario que no permita la pluralidad como un modelo de legitimidad democrática basado en la convivencia de la diferencia, los antagonismos y el conflicto (Mouffe, 2012). Por tanto, consideramos la identidad del individuo como un espacio discursivo múltiple y contradictorio que se construye desde especificidades que atienden no sólo a la cuestión biológica de la genitalidad y la diversidad anatómica y fisiológica

de los órganos genitales (mujer, hombre, hermafrodita e intersexual) sino también a la cuestión de la identificación con la sexualidad, la edad, la raza, la clase social, lo cultural y lo contextual. De todos modos, estos significantes suelen vincular a sujetos, es decir, a colectividades. De hecho, existe una identidad colectiva vinculada al género, rápidamente reconocible en ciertas representaciones visuales, que interpretan a la mujer, el hombre, lo femenino, lo masculino, lo *trans* o lo *queer* como signo y operan como mecanismos de identificación. Esta «redefinición» de las categorías identitarias, mujer, transexual, *queer*, etc., como imágenes es, al fin y al cabo, una manera de establecer diferencias visibles.



SANTU MOFOKENG. *The Black Photo Album/Look at Me: 1890-1950*  
 1997 Black and white slide projection, installation edition 5  
 © Santu Mofokeng. Images courtesy Lunetta Bartz, MAKER, Johannesburg.

La representación visual de cualquier categoría identitaria, naturaliza a esta como signo e introduce mecanismos de identificación colectiva. El propio lenguaje escrito, que no es otra cosa que la representación gráfica del habla, al designar, provoca el reconocimiento de pertenencia a un grupo, a un conjunto, a un entorno. Es más, el lenguaje actúa como una estructura signifiante que establece relaciones entre términos, y los ordena dependiendo del lugar que socialmente ocupa aquello que dichos términos nombran. De manera que cualquier definición es relativa y compleja dado que depende de un entramado basado en las interrelaciones del contexto. La «mujer» como madre, como esposa, como empresaria, como lesbiana, etc., por ejemplo, sitúa el significado del término «mujer» en particularidades diferenciadas, coartadas todas ellas como significantes aislados y como emplazamientos otorgados desde lo social y cultural. Por ello, podemos decir, que la representación visual es una práctica signifiante, un constructor ideológico que pone en pie y muestra aquello que ya de antemano está negociado.

Para muchas feministas el término «mujer» es problemático. Por un lado, y de un modo impreciso, dicho término designa una categoría identitaria de orden

biológico, ordenada por el sexo, aunque puede ser también una construcción socio-cultural; no necesariamente naces mujer sino que te construyes como tal adoptando los roles que se le presuponen social y culturalmente. Por otra parte, diremos que el concepto «mujer» se reorganiza en torno a intereses comunes que avivan la noción de colectividad al mismo tiempo que, paradójicamente, se fragmenta dando lugar a la aparición de otras formas de subjetividad o subdivisiones identitarias atribuidas al género. Estas coaliciones o comunidades se acomodan como parte de la estructura social y aunque se fundamenten como activadores de la reflexión o combatientes críticos de la tradición hegemónica y los modelos establecidos, al instalarse como



Did these images serve to challenge prevailing western perceptions of the African?

SANTU MOFOKENG. *The Black Photo Album/Look at Me: 1890-1950*  
1997 Black and white slide projection, installation edition 5  
© Santu Mofokeng. Images courtesy Lunetta Bartz, MAKER, Johannesburg.

sistemas normativos, no escapan a la exclusión. Lo interesante, en cualquier caso, es que dicha alianza o coalición se ramifica en otras múltiples estructuras para advertir la complejidad de identidades que se adhieren al término. En cierto modo, la globalización ha acelerado el problema de la universalidad de las identidades y ha buscado resignificar el contenido de dichas concepciones alejándolas de cualquier modelo unitario que niegue la multitud de confluencias que, desde lo cultural, social, religioso, racial, etc., construyen dicho término. Al mismo tiempo, esta uniformidad provoca disenso al considerar «que la categoría "mujer" es normativa y excluyente y se utiliza manteniendo intactas las dimensiones no marcadas de los privilegios de clase y raciales» (Butler, 2007: 67). En cualquier caso, no debemos perder de vista que pese a toda consideración teórica o normativa, la diversidad de construcciones culturales de género que conviven en la actualidad dibuja una cartografía de la pluralidad y genera nuevas formas específicas de subjetividad.

El rechazo a definir una identidad normativa atribuida como pertenencia a una colectividad monolítica o de origen que designe el género es puesta de relieve por la teórica de origen indio Gayatri Chakravorty Spivak acerca del sujeto poscolonial.

Para esta teórica hay un componente histórico insalvable en la marginalización de las mujeres colonizadas, al tiempo que las instrumentaliza como la otredad, como la diferencia, ya que las identifica como parte de ese grupo oprimido y sin voz política que categoriza la palabra *subalterna* (Spivak, 1988). Ciertamente, no deja de ser una limitación entender la globalización como discursiva etnocentrista de forma que englobar generalidades del tipo «mujeres del tercer mundo», «mujeres de África», «mujer negra sudafricana» o «mujeres africanas postcoloniales» colapsa cualquier diferencia que no sea la referida a la raza y al género y proyecta una falsa homogeneidad en el sujeto postcolonial (Mohanty, 1991). Dichas expresiones son interpretadas como la mirada occidentalizadora que impide ver cualquier heterogeneidad anulando otras posibles subjetividades. Pero, ¿existe realmente la posibilidad de materializar un método que englobe el conocimiento en torno a las teorías feministas, el género y la identidad sexual sin que parezca parcial o vinculante a una colectividad? Entre otras cosas, las propias feministas sudafricanas consideran que el hecho de que las feministas de raza blanca se interesen por el discurso de las mujeres de color responde a un apropiacionismo que lejos de incidir en la construcción del discurso indígena lo que pretende es trasladar el paradigma occidentalista como modelo reflexivo, en lugar de revelar el silencio y la marginalidad de las voces post-coloniales (Daymond, 1996). Todas estas imprecisiones vinculan la posición de la crítica en torno al género desde la cultura occidental, o desde la raza blanca, como no aplicable a la compleja situación del «tercer mundo» donde a la opresión de la sexualidad, se le suma la de la clase social, la colonial y la racial. Por lo tanto, podríamos decir que tanta indeterminación, multiplicidad, fragmentación y diferenciación son, quizá, *umbrales epistemológicos* que conforman en su conjunto el conocimiento, aunque lo cierto es que en la actualidad tanto los discursos identitarios de género como los feminismos se identifican como elementos disociables.

La interpretación de la representación visual referente al género en el ámbito sudafricano requiere, por tanto, una negociación entre la lectura semiótica de la imagen, las condiciones de su producción con los modos, la historia concreta del contexto, la memoria, los particularismos en relación al resto del mundo y la educación. La producción artística y cultural, así como la enseñanza, han sido elementos claves en las últimas décadas, en la lucha contra la hegemonía de estructuras sociales patriarcales y en la creación de un imaginario más cercano a la realidad social sudafricana que desafíe argumentaciones universalistas. La fotografía actual sudafricana ha visibilizado problemas de marginación vividos por la mujer tras la etapa de post-independencia conformándose como un espacio desde el que hablar políticamente tras una larga historia, aún inconclusa, de voces silenciadas por el poder hegemónico. Al mismo tiempo, la imagen fotográfica ha dado visibilidad a todas esas formas específicas de subjetividades relativas al cuerpo y la identidad. En este sentido, Sudáfrica ha vivido en las últimas décadas la emergencia de la problemática del discurso de género.

Gran parte de la fotografía que se generó durante el apartheid, desde 1948 a 1994, se ocupó de recoger las diferencias sociales establecidas entre la raza blanca

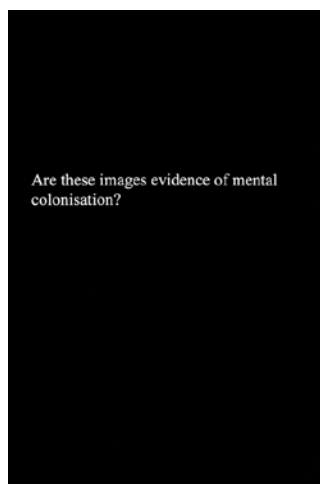
y la raza negra. El racismo junto con el sexo, el género y la sexualidad han sido los elementos claves sobre los que se ha estructurado el discurso de dominación y subversión llevado a cabo por las políticas coloniales en África. En la época colonial, anterior al apartheid, las fotografías archivísticas, como las del fotógrafo Samuel Baylis Barnard, nacido en Nailsworth, Gloucestershire, Inglaterra, 1841-1916, resultaban ilustraciones, representaciones exóticas del «tercer mundo», desde una intención antropológica basada en la clasificación de la diversidad étnica. Una especie de imaginario selectivo para almacenar y recordar la historia interesada e interpretada por los privilegiados. En esa memoria del pasado, los actores, víctimas y perpetradores, quedaban polarizados, creando la sensación de un conflicto sobreactuado, un enfoque que en sí mismo formulaba un nuevo *apartheid*: la realidad es lo que sucede y las fotografías, como productoras de ideología y esquema de propaganda, contribuían a consolidar la experiencia como acontecimiento visual para una escritura de la historia.

El fotógrafo sudafricano de origen irlandés, Alfred Martin Duggan-Cronin, nacido en Innishannon, County Cork, Irlanda, 1874-1954, completa un archivo antropológico titulado *The Bantu Tribes of South Africa*. Sus fotografías fueron ejecutadas con la misión de dar visualidad a un estudio sistemático de personas y culturas. Durante un período de tiempo, entre 1919 y 1939, el fotógrafo viajó a través de África del sur, especialmente por la parte sudoccidental, con la idea de llevar a cabo una investigación etnográfica, documentando, así, todo tipo de personas de las zonas rurales: tribus aborígenes, trabajadores de las minas, mujeres desnudas con bebés en brazos, jefes de tribus, vistas sentimentales de África. Las mujeres, al igual que los significantes cúltricos intervinientes en sus fotos, están organizadas para representar una cuestión de goce, de deseo y de afectos, dado que el significado está ya de antemano negociado por el colonizador. Desde un análisis crítico, la colección de imágenes de Duggan-Cronin fue empleada como mecanismo político, como propaganda, un inventario-trofeo que mostraba las diferentes etnias del país colonizado.

Las fotografías de archivo de la época imperialista y colonialista son ahora vistas como un catálogo distorsionado e interesado que aplaza la verdad o la pervierte y lo que es más grave la deshumaniza. Las primeras campañas documentales que se llevaron a cabo en la Sudáfrica colonizada nacen justamente con el objetivo de crear una clasificación de los grupos raciales que habitaban las diferentes áreas geográficas. Discurso patrimonial y discurso colonial aparecen de la mano del documento fotográfico que como herramienta de representación visual los legitima. Se genera así un mecanismo que trasvasa el inconsciente hegemónico y se articula como una campaña propagandística y adoctrinadora a través de las imágenes que, en cierto modo, al ser fijadas, establecen lazos de comunidad comportamentales. Sin embargo, la mostración detallada de acontecimientos y significados debe ser revisada y dotada de nuevas categorías interpretativas. Walter Benjamin señala en su *Tesis de filosofía de la historia* cómo la imagen crea nuevas posibilidades de significación en su encuentro con las narrativas culturales del presente, si aceptamos su caudal semiótico (Benjamín, 1989). En este sentido, en el atlas de imágenes de



la colonización, todo lo que parece visible y discernido en el pasado es dilucidado y cuestionado en el encuentro con el presente, entre otras razones, porque el archivo es selectivo, como lo fueron el motivo, la pose, el actante o el encuadre. Un ejemplo de este traslado conceptual, de esta renovación de significados, lo encontramos en la interpretación que hace del archivo colonialista, el fotógrafo, nacido en Johannesburgo en 1956, Santu Mofokeng, con el llamado *The Black Photo Album/Look at Me: 1890-1950*, aproximándonos a una versión menos idealizada, más real, quizá por su condición de sujeto no-occidental o, fundamentalmente, por interpretar el archivo documental desde un momento, en 1997, alejado de los



SANTU MOFOKENG. *The Black Photo Album/Look at Me: 1890-1950*  
1997 Black and white slide projection, installation edition 5  
© Santu Mofokeng. Images courtesy Lunetta Bartz, MAKER, Johannesburg.

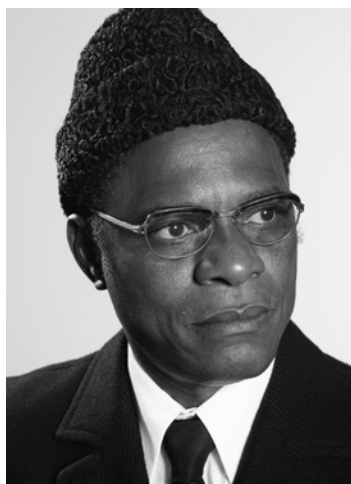
condicionantes políticos que justificaron la etnicidad como un régimen de la mirada y un ordenamiento de lo visual. Es decir, que el fotógrafo se apropia de imágenes del archivo histórico para reinterpretarlas a través de implementaciones o adiciones textuales que modifican y amplifican la lectura de las mismas. Mofokeng que comenzó como fotoperiodista, documentando la vida en Soweto durante el *apartheid*, utilizó el concepto de archivo fotográfico procedente de los álbumes familiares de la clase media y trabajadora, en los que aparecen compilaciones de retratos para, mediante un giro conceptual, con la inclusión de textos, idear una nueva extensión interpretativa y dotarlos de significados que alteren su vocación historicista. Esos viejos álbumes, codiciados como tesoros en algunas familias, y repudiados por otras debido a la crónica negra y de sometimiento que encarnan, salen, por tanto, del ámbito de lo privado, de la intimidad que los aislaba como registros «domésticos» de la memoria nuclear, para transformarse en una estructura intencional de información y comunicación, acentuando, de este modo, su proyección política. *The Black Photo Album /Look at Me:1890-1950*, cuestiona el hecho de que lo privado, lo afecto contiene también un sentido político. Cómo la imagen, sea cualquiera su

naturaleza, comprende un sistema de signos interpretables dentro de un contexto ideológico más amplio, más ilativo y social. En este sentido podríamos considerar estas imágenes como una revisión crítica de los archivos fotográficos documentales sobre los estudios estereotipados y etnográficos de fotógrafos como Duggan-Cronin o Samuel Bailys. Por un lado, las fotografías de Mofokeng son documentos visuales que de forma notarial registran identidades africanas, al mismo tiempo que *deconstruyen* críticamente el relato dominante que encierran. Este fotógrafo que luchó contra el *apartheid*, nos advierte, de forma proyectual, cómo desde las poses, indumentarias y gestos, la raza oprimida es despojada de una parte de su identidad para adaptarse desde sus cuerpos/recipiente a los modelos de vida hegemónicos del occidente colonizador. De este modo, visualiza, una Sudáfrica desposeída de su verdad, sometida y ocupada por un sistema político brutal y racista. Fotografió al trabajador negro y a las familias de clase media. La mujer en ese escenario histórico era considerada como una identidad genérica, codificada en términos de matrimonio, reproducción y servilismo a la que se le negaba toda posibilidad de generar otros regímenes identitarios. Desde el archivo fotográfico de la colonización y del *apartheid* se formuló una estructura estratificada de identidades, basada en la diferencia racial y étnica, constituyéndose como relato dominante. Una imagen característica y familiar acerca de la exclusión, de la adversidad del «tercer mundo». Con las políticas del *apartheid* y su aparato legal racista y sexista, esta mirada etnocéntrica y patriarcal se sustentaba en una organización social que promovía las desigualdades de género (en base al sexo) y la opresión racial. Esta realidad, alejada de las particularidades culturales de cada raza, de las problemáticas sociales ante la desigualdad de derechos y ajena a lo insoslayable del acontecimiento político que suponía el *apartheid*, conformó una percepción estereotipada del mundo bajo la presuposición de que todas las mujeres deben ser homogeneizadas y pautadas por un conjunto de premisas sociales impuestas de orden racial. Como señala Gayatri Spivak, el conocimiento y la historia son concomitantes con el poder generando «violencia epistémica» (Spivak, 2009). La representación esencialista de la identidad humana, proveniente de los archivos colonialistas, todo sujeto era retratado, representado con el mismo lenguaje visual que la flora y la fauna, ha proporcionado un conjunto de documentos controvertidos: por un lado, la imagen de una Sudáfrica irreconocible para los sudafricanos y por otra parte, una identidad colonial impuesta que, en cierto modo, negaba la importancia de respetar las diferencias que conceptúan cualquier concepto identitario. La ausencia de historias, en dichos documentos visuales de la memoria, que posibilite discursos en torno a la sexualidad, o a cualquier particularismo relativo al género, define una visión *falocéntrica* y patriarcal. El archivo, así como el conocimiento, como señalara Griselda Pollock, en definitiva, están estipulados y determinados por el poder.

## 2. Fotografía, ideología y simbolicidad

Imágenes sexualizadas de modelos semidesnudas, escenas de naturaleza desbordante, niñeras posando en estudios, jefes de tribus entronizados, en suma,

África como visión etnográfica mostrada en 1955 en la mítica exposición creada y organizada por el director del departamento de fotografía del MOMA, Edward Steichen, bajo el título *The Family of Man*<sup>2</sup>. Esa mirada «exotizada», estereotípica e idealizada pretendía promover la idea de la familia patriarcal y de los órdenes *masculinistas* de las sociedades occidentales como modelos globales, creando así una especie de estado ideal y utópico mediante el empleo selectivo de las imágenes. Son fotografías desconectadas de su origen, de su contexto real y reconfiguradas para ser mostradas como mitologías, aprovechando el potencial reproductivo de la fotografía y el divulgativo, al ofrecerse simultáneamente en varios escenarios a la



SAMUEL FOSSO. Autoportrait. *African Spirits*, L\_002266  
©Samuel Fosso 2008. Courtesy Jean Marc Patras / Galerie, Paris.

vez que viajan por todo el mundo. Esta dilatación, esta propagación del lenguaje fotográfico uniformiza ideológicamente el campo expandido de lo global, minimiza el territorio y adecúa la alteridad como escenario doméstico. Circunstancia que, a su vez, en la actualidad, es utilizada por un gran número de fotógrafos africanos para, en cierto modo, descalificar y contrarrestar esa visión perversa e interesada de África como ocurre en las fotografías de Malick Sidibé, nacido en 1935, Soloba, Mali o en las imágenes del también malinés Seydou Keïta, 1921-2001. Las fotografías de Sidibé y Keïta, son descripciones visuales y nos sitúan en la escena concreta que narran procurando historias, o fragmentos de esta, agrupables en categorías iconográficas. En este sentido son imágenes amables, a la vez que elípticas, dado que es necesario el conjunto de todas ellas, es decir la serialidad y el proyecto,

2 Traducida como «La Familia del hombre» se trata de una exposición de fotografías mostrada por primera vez en el año 1955 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York con el objetivo de dar una visión común acerca de las culturas y modos de vida de todo el mundo. Constituyó un fenómeno clave en lo que se consideró la fotografía humanista, dado que ofrecía un retrato de la humanidad idealizado a pesar de las diferencias sociales, culturales, políticas, religiosas y económicas.

entendido como el archivo a través del tiempo, para discernir su extensión simbólica. En estas imágenes es clave la centralización de la figura del fotógrafo como transmisor, como divulgador y narrador. Las imágenes de estudio de Keïta en blanco y negro, abandonó la práctica fotográfica con la llegada de la fotografía a color, son un documento de la poca influencia africana en los años 60, atravesada por una mimetización modal, de los retratados más pudientes, a las corrientes francesas, y una etnicidad y diversidad en el indumento y el aderezo locales en los retratos de las mujeres.

La peculiaridad de las fotografías de otra brillante presencia africana, el fotógrafo Samuel Fosso, nacido en Camerún en 1962, estriba en la adopción de la figura del artista-fotógrafo (objeto y sujeto de sus fotografías), como estrategia formal, pasando a ser objetivo y centro de la representación. A través del autorretrato, el fotógrafo-artista lleva a cabo un curioso trabajo performativo, por medio, también, de la recreación de escenarios, transformándose a sí mismo en obra de arte. Asimila su propio cuerpo travestido, disfrazado o caracterizado de forma actoral con una personalidad icónica seleccionada. Muchos de ellos son personajes reconocibles en el ámbito político y social y otras veces clichés identitarios presupuestos a la cultura africana, proyectando, de este modo, un sinfín de posibles equivalencias y filiaciones. En sus imágenes hay, por tanto, un traslado simbólico que las aleja del perfil documentalista que ha caracterizado a la fotografía desde sus comienzos. Fosso plantea interrogantes en torno al concepto de identidad, utiliza la ironía, la sátira y la reprobación para desacreditar la visión patrimonial y occidentalista del continente africano como legado desustanciado y acrítico. Sus imágenes son herramientas que posibilitan la exploración visual de la compleja construcción caracterológica, a veces como burla, pantomima e imitación. Sus autorretratos ponen en pie una reflexión en torno al *transfeminismo*, a los *drag queens* y las teorías *queer*<sup>3</sup>. En las series tituladas: *Self-Portraits from the '70s*, *Vintage Studio Portraits*, *Vintage* y *Self-Portraits, Tati*, de 1997, el autor se traviste, recordando a la fotógrafa norteamericana Cindy Sherman y al artista japonés Yasumasa Morimura, poniendo de manifiesto el estereotipo como construcción social y cultural y como identificación de la masculinidad y la feminidad. La importancia del gesto, la pose, los hábitos indumentarios, los comportamientos y conductas están sometidos a las mismas manipulaciones que la idea de género como convención social. La fotografía titulada *La Femme Américaine Libérée Des Années 70*, de la serie *Tati*, nos ofrece la imagen de un hombre de color caracterizado con un traje extravagante, collar, sombrero y zapatos de tacón para representar a una mujer americana liberal. Al igual que en la obra titulada *La Bourgeoise* nos preguntamos si es cuestionado el significado del término «mujer» o *feminidad* o bien nos propone reflexionar acerca de cómo los conceptos estandarizados en torno al sexo, la feminidad y la

3 El término *transfeminismo*, como señala el libro *Transfeminismos. Epsitemes, fricciones y flujos*, aparece por primera vez en España en las Jornadas Feministas Estatales del año 2000 celebradas en Córdoba. Dicho término fue mencionado en dos ponencias: «El vestido nuevo de la emperatriz» del Grupo de Lesbianas Feministas de Barcelona y en «Mujer o trans? La inserción de las transexuales en el movimiento feminista» de Kim Pérez.

masculinidad, en realidad, no responden a roles concretos y normativos. La mujer masculina o el hombre femenino alteran los códigos preestablecidos cultural y socialmente ya que generan el temor a vulnerar el lugar, o rol adjudicado dentro del orden *natural* de nuestras sociedades. El hombre y la mujer, sin embargo, como propone Halberstam, deben ser reflexionados y flexibilizados dado que en muchas ocasiones son descripciones fidedignas de una realidad que requiere, por tanto, una abierta traducibilidad de género.

Es importante cuando pensemos acerca de variaciones de género tales como hombre femenino y mujer masculina no simplemente para crear otra categoría binaria en la cual masculinidad siempre significa poder; en modelos alternativos de variaciones de género, mujer masculina no es una simple oposición a hombre femenino; no es una versión de mujer o de hombre masculino. Más que eso (...) muy a menudo la inadecuada unión de feminidad y masculinidad produce extensos e impredecibles resultados (Halberstam, 1998: 28).

Por otra parte, sus fotografías son el instrumento idóneo para analizar los complejos intercambios culturales y la ficcionada producción de roles aportada por la colonización. En 2008 Fosso lleva a cabo la serie titulada *African Spirits*, en la que emula las poses de los políticos más significativos, considerados iconos mundiales de la raza negra, líderes culturales de los derechos civiles o representantes de los estados africanos independientes, para transformarse e interpretar a catorce personajes como Malcon X, Martin Luther King, Nelson Mandela, Muhammad Ali, Angela Yvonne Davis o Aimé Césaire.

Al mismo tiempo, constata cómo el proceso de modernización de las sociedades africanas arrastra gran parte de los signos reconocibles y mediáticos de la cultura de las actuales sociedades modernas. Sus representaciones visuales de poder, centradas en líderes masculinos chovinistas, dan cuenta del falocentrismo que organiza el orden social y político y los regímenes de la mirada. Cómo la militarización y la fragilidad de los estados, expuestos a continuos golpes de estado, perpetúan figurantes totalitarios con la consecuente regresión en los derechos elementales de las mujeres. La representación de la figura masculina del artista/transformista en imagen, desde una lectura freudiana, desnuda una aparente empatía fetichista además de cierto intento falocéntrico de situarse referencialmente por encima del cuerpo femenino. Son, por tanto, representaciones que operan en los límites entre lo que se presupone correcto e incorrecto, pues no sabemos dónde termina la crítica y dónde comienza la imagen circular y mediada. Quizá por ello, el autor introduce un imaginario que altera el orden simbólico estándar y posibilita la ampliación de códigos culturales excéntricos.

Muchas de estas narrativas visuales que operan como modelos discursivos sobre el racismo, la sexualidad, la homofobia y, en gran parte, heredadas de las políticas colonialistas son, en la actualidad, contrarrestadas y desafiadas desde «voces» como la de la pareja conocida como Mwangi Hutter que, debido a su genealogía dual de raza mixta (Ingrid Mwangi es mujer, de raza negra nacida en 1975 en

Nairobi, Kenia, hija de padre keniano y madre alemana y Robert Hutter es hombre, de raza blanca, nacido en 1964 en Ludwigshafen/Rhein, Alemania) se plantean la identidad como un concepto en permanente construcción. Esta pareja determina en su obra un análisis en torno al concepto de raza y género, poniendo en pie una estrategia artística que podemos calificar como removedora de conciencias pues establece vínculos entre la imagen y la dificultad representacional para articular conceptos raciales.



SAMUEL FOSSO. Autoportrait. *African Spirits*, L\_002993  
©Samuel Fosso 2008. Courtesy Jean Marc Patras / Galerie, Paris.

Ingrid Mwangi, que también trabaja individualmente, propone dar cuenta de los estereotipos y roles que se le adjudican como mujer africana por un lado y europea por otro. Las desigualdades raciales, sexuales, sociales, culturales y de género entre las dos mujeres que representa dejan al descubierto una interesante narrativa desde la que analizar la manipulación del cuerpo como un aparato de poder para ejercer control social y político. Dicha tecnología de poder utiliza el concepto de racismo para diferenciar los cuerpos y grupos raciales, y regularlos estableciendo formas de organización social. De manera que el cuerpo de la artista se convierte en un recipiente para la conmixión de elementos como la raza, el género, la sexualidad y el poder. De este modo, las políticas colonialistas y el carácter inercial de las mismas, una vez estas fueron anuladas, han provisto a la mujer blanca occidental de supremacía e idealidad (que no es más que el proceso por el cual modelos analíticos son sublimados hasta establecer como hechos fenómenos que son ciertamente falsos) en relación a la mujer de raza negra, no-occidental. La mujer africana es interpretada según esta base de sublimación racial como un sujeto carente de historia y cultura, no porque consideren que esta carece de pautas culturales, sino porque consideran que dichas pautas son primitivistas, sincréticas y regresivas. Esta visión «exclusiva» y excluyente considera que la mujer africana

está instalada en un período evolutivo de menor desarrollo. La propia artista se siente a la vez víctima y verdugo; opresora y oprimida. Sus raíces afro-europeas la sitúan en ambos lados, como ella señala, por parte de padre pertenece a la raza condenada de la tierra y por parte de madre forma parte del campamento de los conquistadores (Mwangi, 2013).

El enfoque crítico de las obras de esta artista argumenta cómo para asegurar la posición hegemónica del hombre, las políticas colonialistas y postcolonialistas se han servido del cuerpo para controlar la reproducción y la maternidad. Es lo que denominamos como «definición patriarcal de los cuerpos reproductivos», categorizando a las mujeres como objetos de propiedad política mediante los cuales se establecen jerarquías y privilegios en base al género y la raza. *If* es el título de una fotografía en la que la artista muestra a Hitler rodeado de un grupo de mujeres de raza negra en una actitud de admiración, magnetizadas ante la presencia carismática de la figura del dictador perpetrador del genocidio judío e instigador de la esterilización forzada de las madres de raza mixta afro-alemanas. La ideología nacionalsocialista, al igual que el régimen del *apartheid*, alimentaron una jerarquía racial en busca de la excelencia de raza preconizada en el mito de la condición aria. En esta obra, la artista muestra la opresión específica de las mujeres del «tercer mundo», de raza negra o inter-étnicas, como el nivel más débil sobre el que ejercer control social, al mismo tiempo que reflexiona acerca de la cosificación de los cuerpos reproductivos de éstas como propiedad privada de los hombres y del poder. La esterilización o anulación de la capacidad reproductiva del cuerpo de la mujer *subalterna* es un modo de ejercer poder y control social en sociedades patriarcales como nos recuerda la práctica de la clitoridectomía y la infibulación practicadas a las mujeres en ciertas regiones africanas como Sudán (Spivak, 1988).

Mwangi utiliza su propio cuerpo para cuestionar, de forma simbólica, la categorización de su negritud. En la obra titulada *Static drift*, 2001, compuesta por dos imágenes, aparece el torso de la artista mostrando, en una de ellas, un trampantojo sobre la piel con el mapa de África a pequeña escala, más claro y brillante que el color de su cuerpo y sobre el que se puede leer *Bright dark continent*; la segunda imagen contiene el mapa de Alemania en una escala mayor, engrandecido y más oscuro que el resto de la dermis corporal, en él se lee *Burn out country*. La artista parece comunicar como la determinación, la destinación y el porvenir se pueden explicar en términos epidérmicos, es decir, superficiales. En suma, la artista se pregunta cómo aspectos tan complejos, en tanto existenciales y determinísticos, pueden ser resueltos trivialmente, es decir, superficialmente, de forma aparente, sin solidez ni sustancia. Su nacionalidad y linaje racial es escrito, marcado y leído en la propia piel. Es ella y, al mismo tiempo, la otra. Para esta artista el cuerpo es el canal a través del cual se cuestiona lo normativo respecto a la raza y al color de la piel; deconstruye referencias raciales e inactiva los significados de conceptos como origen y nacionalidad. En sus palabras:

Soy el ser herido, la fiera enjaulada, la criatura exótica, la reina desnuda. Mi piel se colorea con múltiples matices. Mis pies están suspendidos, como los de un

ahorcado, mi espalda respira tranquila, pero luce las marcas del látigo, mi rostro se hunde en el río rojo donde se ha vertido la sangre. Me sirvo del arte para despertar conciencias (Mwangi, 2003).

En la actualidad, la fotografía contemporánea africana proyecta una visión revitalizada y alejada del estereotipo propugnado por las políticas colonialistas. Esta nueva fotografía revisa los modos en los que se articulan las imágenes exotizadas y direccionadas hacia el placer visual del visitante y el proceder normativo del opresor. En un escenario planetario multicultural, la interracialidad así como la doble identidad propuesta por la artista no provocan extrañeza. Al fin y al cabo, muchos politólogos sostienen que el futuro de nuestra civilización será multiétnico y tenderán a desaparecer las economías nacionales. Habría que dirimir y preguntarse si algunas de estas sociedades africanas que se encuentran dentro de la brecha digital y son sociedades preinformáticas cabrían en tales pronósticos.

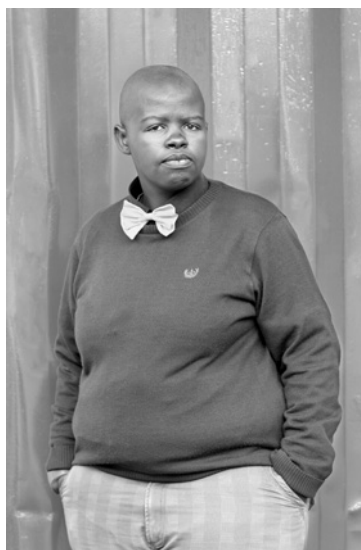
### 3. Otras Voces: El activismo visual

*Other Voices, Other Cities: Johannesburg* es el título de una serie de fotografías de Graeme Williams nacido en 1961 en la que nos muestra como esta ciudad, caótica y desreglada se encuentra en continua búsqueda de su identidad. Johannesburgo es una ciudad con un contraste muy acentuado entre la minoría blanca (17%) que vive con parámetros de país desarrollado y una población negra (73%) con parámetros de desarrollo tercermundistas. La ciudad, como agente aglutinador de la diversidad, diferenciándose de las áreas rurales, es el espacio territorial que congrega mayor número de colectividades sociales. Los residentes están obligados a existir relativamente próximos y las desigualdades sociales, relativas al género, sexo, raza o sexualidad son aún más evidentes dentro de los límites de las áreas urbanas. Aunque este es un asunto al que no escapa ninguna ciudad del mundo, en el continente africano la desigualdad es particularmente abrumadora. Las distintas identidades sexuales que se generan en el ámbito urbano, así como el análisis de las diferencias y conflictos en torno al género y al sexo encuentran en el escenario de las ciudades sudafricanas nuevos afluentes desde los que analizar las teorías feministas, *queer* y culturales en torno a la representación visual de las identidades post-coloniales. El rol adjudicado a las mujeres, en la organización de las estructuras públicas, es descalificativo y de predominio masculinizante. Esta jerarquía de orden patriarcal genera determinadas formas relacionales y organizativas que influyen en los hábitos convivenciales y determinan un orden social en el que la mujer es sujeto relegado, no portavoz. Este apartamiento se manifiesta, a su vez, en la pérdida de visibilidad de otras identidades de género y sexuales minoritarias que viven, prácticamente, en la clandestinidad. En este sentido la ciudad no se planifica para acoger toda su diversidad habitativa sino que se pliega para perfilar su estructura androcéntrica.

La serie titulada *Mujer Invisible* del fotógrafo sudafricano Sabelo Mlangeni, nacido en Driefontein, 1980, pone de manifiesto como la actual Johannesburgo se



reorganiza desde estructuras jerárquicas de orden masculinista que establecen identidades normativas binarias asociadas al género. Existen, por tanto, una serie de tareas o funciones, vinculadas con la organización de la ciudad que se presuponen adscritas al ámbito de lo femenino y de lo masculino. Dado que las mujeres son las que limpian y los hombres son los que ensucian, ellas son las encargadas de preparar las calles que serán pisadas por ellos a la mañana siguiente. Durante el *apartheid* a la mujer negra no le estaba permitido ser vista en la ciudad, dicho entorno urbano era exclusivamente de ámbito masculino. Mlangeni pretende revitalizar, a través de



ZANELE MUHOLI  
 Mbali Zulu, KwaThema, Springs,  
 Johannesburg, 2010  
 Silver gelatin print Image size: 76.5 x 50.5cm  
 Paper size: 86.5 x 60.5cm  
 Edition of 8 + 2AP  
 © Copyright 2011, STEVENSON. All rights reserved.

la fotografía, el discurso en torno a la continua marginación que ha sufrido la raza negra. Tanto el *apartheid* e incluso los movimientos *antiapartheid* y el *postapartheid* se significaron por ser estructuras de orden patriarcal, el primero con su recreación de estructuras sociales calvinistas del siglo XIX, el segundo porque reproduce el rol de héroe, luchador y libertador de los derechos humanos, en la figura del hombre y el tercero por mantener estructuras discriminatorias que ya se creían depuestas tras la constitución del país. La configuración social de la ciudad sudafricana, en estas dos etapas históricas, ha sido organizada en torno a los conflictos políticos, culturales y de género. Estos órdenes sociales provocan determinados modos de relación y convivencia al mismo tiempo que influyen en la construcción de los discursos, dado que siempre prevalece el asunto de la discriminación, la no

integración y la persecución social de aquellas minorías «inaceptables» por su «disfuncionalidad», «inversión» o «desnaturalización», aspectos todos ellos sujetos a regímenes y creencias totalitarias, inmovilistas e intolerantes ante la desemejanza y la diversidad.

Por esta razón, el documento visual que nos proporciona Mlangeni de aquellas comunidades homosexuales que habitan zonas rurales o pequeñas ciudades, puede ser entendido como una forma de activismo político. La serie titulada *Country Girls*, 2009, es una de las más extensas del fotógrafo. En sus imágenes aparecen *drags*, travestidos, *gays* y lesbianas, en momentos de intimidad doméstica. Se trata de un trabajo de archivo que da cuenta de un hecho marginal. Dos años más tarde, el fotógrafo se acercó a las comunidades de Lesbianas, Gays, Bisexuales, Transexuales e Intersexuales, LGBTI, en un territorio conocido como *Soweto Pride* en Johannesburgo. El trabajo fotográfico nacido de esta experiencia, titulado *Black men in dress*, es una mostración de los modos de vida, los hábitos, las indumentarias y los aspectos modales que identifican a dicha comunidad.

Esta aproximación a lo trans, a la androginia, al sexo y a toda transgresión o interpretación no autorizada del término «mujer» es mostrada en la serie «Beulah» con obras como *Miss D'vine I* de 2007 o *Mini and Le Sishi Glebelands* de 2010 de la fotógrafa Zanele Muholi, nacida en 1972, en Umlazi, Durban, Sudáfrica. Su trabajo explora el ámbito de la identidad sexual y política así como cuestiones de género. «Beulah» construye una narrativa visual semiótica, en la que la ropa es traducida como simbolismo *diegético* a la vez que referencial (Barthes, 1986). Dicho juego escenográfico organiza al retratado enfrentado y desafiante ante la cámara cobrando una especial importancia la vestimenta que actúa de forma teórica, dado que los collares, pulseras, accesorios de belleza e indumentarias tribales de los jóvenes son utilizados por la fotógrafa para ofrecer una lectura interrogativa que enaltece los cuerpos y acentúa a su vez la distancia de sus poses y rasgos. En cierto modo, Muholi nos echa un pulso con este pastiche carnalesco en el que la tensión y el dramatismo de la pose del fotografiado pone a prueba los presupuestos sexuales que de forma normativa le son asociados a la figura masculina.

Esta artista fotógrafa que se denomina a sí misma activista visual, defiende enérgicamente los derechos humanos para la comunidad homosexual sudafricana. Una de sus cruzadas sociales es la lucha por la defensa de los derechos de las lesbianas en Sudáfrica mediante el *Forum for the Empowerment of Women*, FEW, una organización conformada como plataforma para apoyar el diálogo entre la sociedad y el colectivo formado por lesbianas y gays. Este país fue el primero, en el continente africano, que incluyó, en su constitución *postapartheid*, de 1996, una prohibición constitucional acerca de la discriminación por motivos de orientación sexual. En el año 2006, pasó a ser el quinto país en el mundo en legalizar el matrimonio entre personas del mismo sexo. Sin embargo, la realidad revela que las estructuras ideológicas patriarcales relativas al género binario permanecen estratégicamente manteniendo la homofobia colonial, incluso, a día de hoy, más reforzada. Durante el periodo del *apartheid* la comunidad homosexual en Sudáfrica fue perseguida bajo la ley aprobada por el parlamento sudafricano conocida como

*Immorality Act* de 1956. Dicha ley era a la vez la sucesora del precedente *Immorality Act* constituido en 1927 bajo el cual se prohibían las relaciones sexuales entre blancos y negros, posteriormente enmendado en 1950 con el matiz de prohibirlas entre europeos blancos y no-europeos, no-blancos. En la nueva rectificación de 1956 se destacaba, finalmente, la prohibición sexual de interacción entre razas. En 1969, la ley añade una serie de prohibiciones, consideradas legalmente delitos, como la actividad sexual entre hombres. Es a partir de la década de los sesenta cuando surgen movimientos *gays* populares y organizaciones basadas en la defensa de los derechos humanos. Movimientos que en la década de los ochenta se reactivarán adquiriendo mayor énfasis y plataformas políticas. Sin embargo, el patrón de la lucha por los derechos homosexuales en Sudáfrica parecía centrado, en sus comienzos, en un esencialismo conceptual influenciado por las luchas políticas relativas al género europeas y norteamericanas, alejado de ese específico perfil marcado por su historia racista, perdiendo así la oportunidad de poner de relieve la transgresión particularista sudafricana y los mecanismos políticos de exclusión. Esta dificultad de significar sus particularismos está relacionada con la propia historia sudafricana localizada en el régimen del *apartheid* que interpretaba la homosexualidad como una problemática aportada e introducida por la raza blanca, ignorando el curso histórico de la homosexualidad de la raza negra.

De hecho, el debate sobre la homosexualidad en Sudáfrica sigue abierto dado que aún existe marginación de otras formas de sexualidad en base a la raza y al género, siendo la categoría: «*gay* de raza blanca» la que tiene el predominio jerárquico. Un debate que analiza el modelo de homosexualidad occidental basado en la diferencia entre lesbianas y *gays* como insuficiente y reductivo dado que define con dos términos generalidades que niegan diferencias dentro del sistema género-sexo-sexualidad, incluso se cierra a otras formas no-occidentales de interacción sexual entre personas del mismo sexo.

El accionismo social y político de Muholi es, sin duda, un lugar performático de resistencia y su fotografía podría considerarse como un ejercicio fenoménico de la problemática de género en la sociedad sudafricana. Esta artista ha dado visibilidad pública a los crímenes cometidos contra la comunidad homosexual, a la exclusión social y a la falta de atención pública que sufre la comunidad infectada de SIDA. En el año 2009 funda *Inkanyiso*, una plataforma digital que lucha por los derechos legales y sociales de lesbianas, *gays*, bisexuales, transexuales e intersexuales, LGBTI, ofreciendo documentos, testimonios personales, reportajes, eventos, noticias, en suma, toda documentación relativa al activismo visual en Sudáfrica. *Inkanyiso*, en colaboración con el Instituto Africano de Género de la Universidad de Ciudad del Cabo, se ha convertido en un lugar de acogimiento y referencia para la comunidad homosexual en Sudáfrica, especialmente para las mujeres lesbianas de raza negra, encontrando en este *site* un espacio de diálogo e intercambio de experiencias, de apoyo, asesoramiento e información. Información que tiene que ver, por ejemplo, con los procedimientos médicos y tratamientos necesarios en el caso del *transgénero*. Su proyecto artístico de carácter archivístico o serial titulado *Faces and Phases, 2006-2014*, formado por más de 60 retratos, pone rostro a las múltiples experiencias y

realidades problematizadas sudafricanas con el fin de «trastocar y perturbar la mentalidad homófoba que usa la violencia para eliminar la *otredad*» (Muholi 2010: 46). En dicho archivo recoge historias de mujeres jóvenes violadas, menores de edad, homosexuales asesinadas. Un repertorio cuyo nexo común es la violencia de género, el abandono, el maltrato y la criminalidad. Cada rostro encierra una historia de exclusión; a pesar de sus similitudes culturales y raciales y sus vínculos como sujetos discriminados socialmente, este archivo dibuja una cartografía plural diversa de las diferentes identidades que articulan las políticas de género. Ser



ZANELE MUHOLI  
*Mbali Zulu, KwaThema, Springs,*  
*Johannesburg, 2010*  
 Silver gelatin print Image size: 76.5 x 50.5cm  
 Paper size: 86.5 x 60.5cm  
 Edition of 8 + 2AP  
 © Copyright 2011, STEVENSON. All rights reserved.

negra, mujer, lesbiana y mantener una relación sentimental con una persona de raza blanca provoca que se superpongan y escalen todo tipo de prejuicios.

El proyecto editorial titulado *Queer Malawi: Untold Stories*, 2010, promovido por la organización conocida como GALA, *Gay and Lesbian Memory in Action* y el CEDEP, *Centre for the Development of People*, recoge una publicación con fotografías de Zanele Muholi que acompañan a la narración de una serie de historias reales, transmitidas por sus protagonistas en una especie de taller común, y transcritas literalmente, acerca de los problemas que plantea el odio a las comunidades homosexuales en Malawi y que es extensible al resto de África. Son doce historias de vidas marginadas por su orientación sexual que persiguen la aceptación por parte de la estructura social establecida y preceptiva. Los nombres de estos *gays*, lesbianas, bisexuales,

transexuales e intersexuales son encubiertos. Los protagonistas, fotografiados por Muholi para el libro, adquieren, de esta forma, una dimensión antropológica y simbólica. Estas fotografías, por otro lado, son la constatación visual que proyecta el inconsciente social. Inconsciente necesario para combatir las múltiples formas de violencia de la homofobia, la transfobia y xenofobia y hacer frente a las creencias generalizadas como el convencimiento sobre las «violaciones curativas» de las que son víctimas las mujeres homosexuales, por parte de hombres heterosexuales, en nombre de la comunidad. O la convicción, entre la población negra, de pensar que la homosexualidad ha sido importada a África.

En la actualidad, a pesar de la protección constitucional, la violencia extrema contra la comunidad homosexual sigue ofreciendo episodios de violaciones múltiples y asesinatos en las calles por parte de grupos radicales. Dichas violaciones, a plena luz del día y en mitad de la calle, además de un acto de negación contra un determinado género, en relación al sexo y la sexualidad, constituyen un intento de normalizar las masculinidades militarizadas que tienen sus raíces en el régimen del *apartheid*. Eve Kosofsky Sedgwick subraya que el hecho de que estos criminales militantes sean observados por mujeres, en el papel de testigos visuales inoperantes durante la barbarie, indica la fobia a las lesbianas que existe entre la población de mujeres heterosexuales (Sedgwick, 1985). De manera que como reverso a la homosociabilidad masculina y sus espacios urbanos surge en las actuales ciudades sudafricanas lugares de resistencia, físicos y conceptuales, en los que las mujeres lesbianas luchan en colectividad, representadas por un marco discursivo en torno a los feminismos, teorías *queer*, transgénero e *intergénero*.

Concluiremos señalando que la fotografía es una notación que como tal cursa un efecto de archivo. Conserva y a su vez restaura, o puede restaurar, vacíos sistémicos. La sociedad de la exclusión ha producido una gramática visual más de efectos que de afectos. Desde las imágenes iniciáticas de Walker Evans o Dorothea Lange, lo fotográfico atiende a lo abyecto o a lo mísero como una nueva constatación de una estética de la barbarie. Cuando la fotografía registra la alteridad, la diversidad o la diferencia siempre encuentra acomodo espectadorial. Porque lo adverso, lo irreverente, lo desclasado e improductivo tienen espectadores que filtran lo excéntrico. Si bien estos sujetos o colectivos segregados están clasificados perversamente como disgénicos, aplicándoseles el fundamento de la destinación. Cuanto sucede es fruto de una derivación sin superficie que simplifica el destino de las comunidades marginadas. No hay acceso a la rehabilitación o a la inserción social puesto que el sujeto no desclasado quiere todo elemento marginal oportunamente separado, distanciado. Para ello lo primero que se dirime es la pertenencia del territorio ya que las ciudades se están convirtiendo en escenarios sin métrica espacial. Todo se especula en términos temporales, la antigua malla que separaba el centro y la periferia hoy no tiene sentido. La realidad de los colectivos diferidos del concepto género acusa en las ciudades sudafricanas un valor sin mercado. Están fuera de toda cohabitación privada, comercial o empresarizada. Son reclusos de su «rareza», habitan sin apoyo social el estigma de su «disfunción», su inoperancia para la asimilación y la igualdad. Su singularización los expulsa a redes asociativas minorita-

rias y clandestinas. El mundo, incluso el tercero, camina hacia la multiculturalidad y la diversificación, aún siendo ésta conformada por pequeñas sociedades tribales, de ahí lo preocupante, lo impropio de una sociedad que se oblitera, se aparta y se atrinchera en zonas residenciales en la noción de la semejanza como estímulo participativo. Nada participa de nada si nuestras relaciones se estipulan por la prosaica insistencia en el *nosotros* como fórmula habitativa (Sennet, 2013).

#### 4. BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland (2010) *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós.
- 1986. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Ediciones Paidós.
- BENJAMIN, Walter (1989) "Tesis de filosofía de la historia", *Discursos Interrumpidos I*. Madrid, Taurus.
- BUTLER, Judith (2002) *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*, Barcelona, Paidós.
- (2007) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós.
- (2006) *Deshacer el género*, Barcelona, Paidós.
- FOUCAULT, Michel (2004) «Society must be defended», *Lectures at the College de France, 1975-76*, London, Penguin.
- GUNKEL, Henriette (2011) *The Cultural Politics of Female Sexuality in South Africa*, New York and London, Routledge.
- HALBERSTAM, Judith (1998) *Female Masculinity*, Durham and London, Duke University Press.
- HIGGINS, Jackie (2011) *The world atlas of Street photography*, New Haven and London, Yale University Press.
- MARTÍN CASARES, Aurelia (2012) *Antropología del género, Culturas, mitos y estereotipos sexuales*, Valencia, Cátedra.
- MARZO, Jorge Luis (2006) *Fotografía y activismo*, Barcelona, Gustavo Gili.
- MOHANTY, Chandra Talpade (1991) «Colonial discourse and post-colonial theory under western eyes: Feminist scholarship and colonial discourse». *Third World women and the politics of feminism*, Bloomington, Indiana University Press.
- MOUFFE, Chantal (2012) *Dimensiones de Democracia Radical*, Buenos Aires. Prometeo Libros.
- MUHOLI, Zanele (2010) *Faces and Phases*, New York y London, Prestel Publishing.
- MWANGI, Ingrid (2003) *Your own soul: Ingrid Mwangi*, Heidelberg, Kehrer Verlag.
- MOLLOCK, Griselda (2010) *Encuentros en el museo feminista virtual*, Madrid, Ensayos Arte Cátedra.
- RANCIERE, Jaques (2013) *Estética y política*, Madrid, Editorial Eutelequia.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky (1985) *Between men: English literature and male homosocial desire*, New York, Columbia University Press.
- SENNET, Richard (2013) *La Corrosión del carácter*, Madrid, Anagrama.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (2009) *¿Pueden hablar los subalternos?*, Barcelona, MACBA.

- (1990) *The Post-colonial Critic. Interviews, Strategies, Dialogues*, New York. Routledge.
- (1989) «Three women's text and a critique of imperialism». *The feminist reader: Essays in gender and the politics of literary criticism*, London, Blackwell.
- (1988) *In others worlds: Essays in Cultural Politics, Comparative Literature*, The Johns Hopkins University Press. Vol. 103. Nº 5.
- WATSON, Patricia. 2010. *Queer Malawi: Untold Stories*. Madrid. CEDEP.
- VV.AA. (2009) «Zanele Muholi». *Fotógrafas africanas. African women photographers*. Madrid. La Fábrica.
- VV.AA. (2008) *Igualdad de género y participación política. Chile, China, Egipto, Liberia, Méxio y Sudáfrica*, México, El Colegio de México Ed.
- VV.AA. (1996) *South African Feminisms. Writing, Theory, and Criticism, 1990-1994*, New York and London, Garland Publishing, Inc.

Recibido el 30 de junio de 2015  
Aceptado el 25 de febrero de 2016  
BIBLID [1132-8231 (2016): 51-73]